COMENTARIOS

DE LA PINTURA ENCÁUSTICA

DEL PINCEL.

POR D. PEDRO GARCIA DE LA HUERTA,
Presbítero, Sócio de varias Academias.

DE ÓRDEN SUPERIOR.

EN MADRID EN LA IMPRENTA REAL
AÑO DE 1795.

Etenim visus videtur alia simulacra in humido depingere facile evanescentia, et intellectum destituentia: at visa amantium quasi vi ignis inscripta in encausto, imagines in memoria relinquunt motu vita, sermone prædita, semperque permanentia. Plutarc. lib. Amatorio.

AL EXC. Sr. DUQUE DE LA ALCUDIA,

PROTECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

EXC. SEÑOR.

¿A quien mejor y mas justamente podria yo dedicar los presentes Comentarios de la Pin-

tura Encáustica del Pincel que al Protector de la Real Academia de S. Fernando, y de las tres Bellas Artes que ella profesa? Dígnese V. E., Señor, de admitir este leve obsequio, y de extender tambien los benignos efectos de su alta proteccion á la Obra y á su Autor, que tributa á V. E., con esta débil muestra de sus tareas, el mas profundo rendimiento.

EXC. SEÑOR.

SEÑOR.

Pedro Garcia de la Huerta.

PRÓLOGO.

Es empresa tan ardua la de restablecer una Arte perdida, y de que no han quedado sino muy escasas y confusas luces, que toca los límites de la temeridad el intentarlo. Una finísima crítica, grande sagacidad, mucha constancia, vasta erudicion y agudo ingenio son los indispensables requisitos para salir con el asunto, quando no es realmente imposible su logro. Todas estas circunstancias se advierten en la obra del docto Español Don Vicente Requeno, Presbítero, y domiciliado en Italia desde el año de 1769. Su título es *Saggi sul ristabilimento dell' antica Arte de' Greci, e Romani Pittori*, que yo traduzco *Pruebas acerca del restablecimiento de la antigua Arte de los Pintores Griegos y Romanos.* Todas estas ventajosas disposiciones ha necesitado nuestro Autor (que así le llamaremos freqüentemente en el discurso de este tratado) para hacer frente á mil graves dificultades que se le han ofrecido, y que ha superado gloriosamente. Por otra parte se hace cargo el docto Escritor, de que su obra, como puramente humana, no puede atar desde luego todos los cabos, ni salir enteramente perfecta, y mas filósofo que los que de tales

blasonan, reconociendo este necesario inconveniente, por el puro zelo de la mejora del Arte, convida á los eruditos ingeniosos y aplicados á que le ayuden á ilustrar este ramo con que la Grecia quedó igual solo á sí misma, y superior á las mas cultas naciones de todos los siglos.

Aunque yo no advierto en mí circunstancia alguna de las dichas, sino la de la aplicacion, para considerarme uno de aquellos con quienes habla nuestro Autor; todavía echando de ver que de todos los que han escrito ó trabajado sobre la materia, unos no han querido entender el espíritu de las *Pruebas*; otros no se han tomado el trabajo de hojear los Escritores que les podian dar algunas luces: algunos se han detenido en exâminar algun punto meramente accesorio, y de los ménos importantes: muchos, que deseosos de parecer inventores, han quitado, añadido y trastrocado ingredientes, dosis y operaciones arbitrariamente, sin dar ni tener razon alguna para tales mutaciones, por faltarles la previa instruccion que es necesaria; y otros finalmente que por mero espíritu de partido han procurado desacreditar y que otros desacrediten este descubrimiento, que mirado á buenas luces es, segun la comun opinion de los doctos, uno de los mas dignos de nuestro siglo, he querido por el gran con-

cepto que tengo formado de su utilidad exâminar muchos puntos de ella, que á mi parecer no corresponden en la práctica á las memorias que de aquellos grandes hombres nos han quedado.

Desde mis primeros años sentí en mí una extraordinaria propension al dibuxo y pintura que fomentaba el exemplo de Don Henrique, único hermano que me queda, á quien yo veía dibuxar metódicamente, y cuyos adelantamientos percibia; pero no me acuerdo de su Maestro, ni aun si lo tuvo: ello es que me instruia ó con seriedad ó medio jugando, pues era poco mayor que yo, y que llegué á copiar los dibuxos mas fáciles. Desde entónces poco ó mucho siempre he dibuxado, he pintado en miniatura, con zumos de yerbas, con la pluma y aun al oleo; pero á ciegas, y segun el propio antojo. Venido á Roma, se me excitó de nuevo la aficion con las muchas ocasiones que hay en esta Ciudad, y empecé á dibuxar en mi edad de treinta y cinco años desde los ojos, baxo la direccion del Caballero Andres Casali, gran Diseñador y colorista, con la mira de llegar á pintar al oleo. Me llevó por todos los grados del dibuxo con alguna celeridad, de lo que inferí que adelantaba algo ayudado de mi aplicacion. Oí al buen Caballero alguna expresion equívoca, que pu-

diese indicarme, que yo dilucidase á la vídriera los dibuxos. No eché la especie en saco roto; ántes bien desde entónces, para hacer ver mejor al buen viejo que yo no era un muchacho, empecé á hacer mis copias unas veces mas grandes y otras mas chicas, y nunca iguales al original. Entendió la respuesta, y se explicó bien claro en órden á su rezelo nacido de mi exâctitud, asegurándome que estaba muy satisfecho de mi verdadero adelantamiento, y encargándome que en lo sucesivo copiase los dibuxos que me daba del mismo tamaño, y sin temor de nueva sospecha suya. Los dichos fundamentos, ademas de alguna práctica del temple, mucha observacion del mecanismo, no escasa lectura de los Autores que han escrito del Arte, tanto moderna como antigua, continuo trato y freqüentes consultas con los principales Profesores que hay en Roma de todas las naciones, han sido las disposiciones con que he leido la obra de Don Vicente Requeno. Me sorprehendió la novedad del proyecto: acudí luego á satisfacer mi curiosidad, practicando su método, y haciéndole practicar á varios Profesores, á quienes asistia mas ó ménos segun los veia empeñados: entre estos por mas de tres años á los Señores Juan y Vicente Angeloni, Pintores prospecticos y ornatistas, atenido especialmen-

te al principio á los preceptos de nuestro Autor.

Al cabo de poco tiempo noté algunas dificultades en la práctica, muchos riesgos en la funcion encaustica, no poco trabajo en dar cierto lustre, que enamora aun á varios Profesores, aunque perjudicial muchas veces al verdadero lucimiento de las pinturas: y uno ú otro descuido en la obra de las Pruebas, que siendo de invencion, no puede salir en sus principios con todas las perfecciones [1]. Considero esta obra como una antorcha, que da luz entre las lobregueces, para hallar el camino que lleva á la pintura encaustica de los antiguos; bien que su ingenioso Autor no haya tomado á juicio mio el rumbo que debia. Con todo eso nadie ha dado mas pasos, ni mas acertados en esta materia. Nadie ha explicado hasta ahora mejor el obscurísimo lugar de Plinio *tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi*, por mas que se hayan echado á meditar y á escribir muchos sabios Franceses. Tiene tambien nuestra nacion la gloria de que nadie ha interpretado ántes, ni con mas acierto el mencionado paso del Histórico natural, como el Caballero Don Felipe de Guevara, Gentilhombre de

1 Nihil est enim simul et inventum, et perfectum. *Cic. in Bruto num. 70.*

boca del Señor Emperador Cárlos V, lo que hizo por los años de 1535; pero habiéndose desaparecido el manuscrito hasta estos últimos tiempos, no tuviéron los célebres Franceses la luz que necesitaban para explicarle con felicidad. Tambien faltó á nuestro Autor este auxilio, pues no se publicáron los Comentarios de Guevara en España sino quatro años despues de haberse impreso en Italia sus *Pruebas*: mas consiguió enteramente con su ingenio y doctrina lo que ninguno de los modernos extrangeros: y así queda ilesa en este otro Español mas moderno la gloria de original en el acierto.

Sin embargo de esto, apénas se empezó á divulgar la obra de nuestro Autor, observé que muchos extrangeros, y aun algunos Españoles, en sus conversaciones y escritos calificaban de gigantescas y de quiméricas sus promesas, y su libro como parto de una fantasía demasiadamente viva. Le he visto tan maltratado en folletos periódicos y otros escritos, que he llegado á sospechar de sus Autores que aprueben interiormente aquello mismo que condenan en público por pasion nacional, ú otro afecto ménos arreglado. Entre tanto veia yo que nadie se ponia á desmentirle con los hechos, ni á hacer siquiera la experiencia, por mas que convidaba á ello á los Pro-

fesores y aficionados. Hallando sordos á todos, me puse á practicar sus reglas, y pinté á mi modo algunos quadros casi todos pequeños, que iba haciendo ver á los hábiles Pintores para ponerlos en codicia. Al cabo de muchos meses supe, que se ponia á hacer un experimento Don Juan Reffestein, Saxon, Encargado de negocios relativos á las Bellas Artes de la Emperatriz de Rusia, habiéndolo yo procurado por medio del Señor Abate Don Francisco Dolce, Jurisconsulto y célebre Antiquario. Despues de algunos otros se puso á trabajar diversos paises el Señor Campovecchio, Mantuano, mozo muy hábil en la pintura al temple, por sí mismo y sin ageno influxo, segun las reglas que habia observado en la lectura de las Pruebas.

Despues empezáron á recurrir á mí varios Profesores, á quienes explicaba con el mayor gusto la doctrina de la citada obra, y animaba á que la practicasen. Sé tambien que varios de mis prosélitos, y algunos prosélitos de estos han pintado y pintan con utilidad, segun dicen, al encausto. Observé despues que uno ú otro de estos tales empezaba á llevar á mal que yo me prestase á comunicar á otros aquellas mismas luces que ántes habia yo comunicado á él. Procuraba que los mancebos que tenia á jornal trabajando, segun el método Reque-

niano, no hablasen conmigo, para que no supiesen que yo les podia dar las mismas instrucciones, y para que efectivamente no se las diese. Y que á las gentes que él convidaba para que viesen *su nueva pintura*, ó disimulaba que yo le daba todas las luces, ó decia con gran frescura, que habia descubierto otras muchas cosas acerca de aquella materia. Finalmente hizo este varias tentativas (como otros varios y no son tan pocos) para hacerse autor del encausto segun las *Pruebas* y demas descubrimientos mios; pero no me descuidé yo en hacerle confesar la verdad, y atribuir al Señor Requeno lo que le era debido, en un folio volante de manifiesto en las Noticias del mundo de Florencia, y en el Diario ordinario de Roma, núm. 1254, con fecha de 6 de Enero de 1787. Seria larga la historia de los ridículos y ruidosos lances sucedidos entre estos tales, por querer hacerse inventores no solo de mi resolucion de la cera notoria entre muchos millares de personas, sino aun del mismo descubrimiento del Señor Abate Requeno que anda impreso en las manos de todos.

Se puede decir con verdad que ninguno hasta ahora se ha propuesto el fin que debia ni el que desea nuestro Autor, esto es, que los Literatos con sus luces y los

Artífices con su práctica vayan descubriendo el verdadero método Griego y Romano de los mejores siglos. Todos se han dado á buscar un nuevo modo de pintar sea Troyano ó Tirio, Romano ó Cartagines, con tal que entte en él de algun modo la cera. Y para esto ¡que recetas, que secretos, que ingredientes no han introducido, que operaciones no han inventado! Pero todos sin consultar ántes un libro ni Griego ni Latino ni del propio idioma, á fuerza de ciegas tentativas, sin informarse ántes de lo que falta ó sobra al método sobredicho, ó si las prácticas que los tales quisieran introducir, lo merecen por su uniformidad entera con las antiguas.

„Los Literatos (dice nuestro Autor) de»ben dar luces á los Profesores del Arte: »deben darles á conocer el nombre, el ca»ráctter, la qualidad, las obras, los méto»dos de otros Maestros mas excelentes que »los que ellos admiran [1]. Quien es erudi»to (dice el Anónimo Italiano) y tiene gus»to puede favorecer mucho á los Artistas, »presentándoles asuntos sacados de los su»cesos mas notables que haya observado »en la lectura de sus libros. Tambien pue»de inventar quien tiene fantasía, y hacer

1 Req. tom. 1. Pref. pag. XI y XII.

»descripciones claras, bien ideadas, y así »ponga en las manos del Artista prepara»da la materia, dexándole el mérito de exe»cutarla [1]."

En vista de lo dicho se puede inferir, quan injustamente se han quejado algunos meros Profesores de Guevara, Conde de Caylus, Winkelman, Requeno, y de mí. »Los Literatos (me decia uno) se entrome»ten á hablar de pintura, siéndoles una pro»vincia tan extrangera;" y otro de los tales, mas aficionado á refranes que Sancho, me dixo en tono magistral: *Trattent favilla Fabi*; y en otra ocasion, queriéndome persuadir que el método de los antiguos debia ser muy inferior al del oleo, y que su dicho no eran meras palabras ni habladurías, me aplicó bestialmente el paso del Salmo 18, diciéndome: *Non sunt loquelæ, neque sermones*, exposicion propia de su ninguna cultura, aunque en la práctica era un viejo de habilidad, y en sus costumbres de mucha piedad y honradez. Entran los Literatos á dar á los Profesores ciertas noticias generales, de que los ven comunmente desprovistos: noticias, que no se aprenden sobre el caballete, sino sobre los libros. Adquieren solo estas luces aquellos Profesores que de antemano se han formado un buen cau-

1 Arte di vedere, pag. 100.

dal de varia literatura; no los que habiéndose aplicado á este oficio, solo para ganar la vida, creen que imitando bien el colorido de su Maestro, y haciendo sus dibuxos con mediana exáctitud, han llegado á ser Pintores. No toman los Literatos el lapicero para corregirles su dibuxo, ni el pincel para enmendarles su colorido, aunque vean que es defectuoso, porque no les corresponde, ni por lo regular lo saben hacer: pero saben muy bien, que quando pecáron nuestros primeros Padres aun no se habian conocido fábricas de cintas para atarse los cabellos, como pintó ó inventó Rafael. Saben tambien que las armas, armaduras y otros muebles de los Romanos eran distintos en distintas edades de los que usaban los Persas, Carthagineses, Galos y Españoles.

No hay Arte, que mas sienta, ni mayores
Perjuicios por la falta de las Ciencias;
Porque el ciego no juzga de colores.

Dixo Salvador Rosa, y ántes que él Vitruvio, y tantos otros. Los Profesores que se hallan desprovistos de un mediano conocimiento de las Ciencias, si emprenden la carrera de los encaustos, sin dar oidos á los hombres de letras, que les pueden sugerir las máximas generales y demas noticias que

ignoran, pintarán, como van haciendo, mercancías de contrabando y encaustos ilegítimos, que con descredito propio y perjuicio del comprador descubrirán presto su bastardía. Pocos meses bastáron en Venecia para que se ennegreciese un gran quadro de Iglesia hecho con método pseudo-encaustico, que ha sido preciso retocar ó pintar de nuevo, Dios sabe con que receta. Oigo decir que se hizo la primera vez mezclando las ceras con aceyte de linaza, que necesariamente debe alterar los colores: pero esta no es invencion de aquel Pintor; ántes habia cogido yo in fragranti á otro Profesor de Roma, que hacia la misma experiencia en una tablita, que representaba un muchacho de medio cuerpo. Olí el inoportuno ingrediente, y sospecho que haya enviado hácia el norte algunas pinturas céreo-aceytosas. Mucho ántes habia inventado lo mismo, no sé con quanta ventaja de las Artes, el Baron de Taubeneim, cuyas caxitas de cera preparada para uso de la pintura se vendian en Paris por un luis de oro; y por un florin un libro escrito por el Señor Joseph Fratrel, en que, sin comunicar la receta, se enseña el uso de aquella cera. Su título es: *La Cire alliée avec l' huile, ou la Peinture à l' huile-cirè, trouvèe à Manheim par Mr. Charles Baron de Taubenheim, experimentèe, decrite, et dediée*

à l' Electeur par le Sr. Joseph Fratrel, Advocat en Parlament, ci-devant Peintre ordinaire en Mignature de feue S. M. le Roi de Pologne etc. actuellement Peintre de la Cour de S. A. S. Palatine, à Manheim de l' Impr. del' Acad. Elect. 1770. Libro que dificilmente se halla en Italia[1].

Efectivamente el Pintor que quiera adelantar, y lucir á fuerza de mérito con las obras encausticas, necesita de aquella noble y útil docilidad para deferir al Literato en los puntos científicos, cuyo conocimiento es muy superior á su instruccion. Otra cosa seria si el Pintor fuese capaz de consultar por sí mismo los encaustos en los Autores Griegos y Latinos, que tratan, aunque indirectamente, la materia; porque así podria este tal arbitrar de algun modo, segun sus observaciones, y comunicar sus luces con utilidad; pero este haria mucho mejor, si oyese el parecer de otros doctos. Apeles lo era, y mucho; y con todo eso consultaba los Filósofos, especialmente á Aristoteles. El gran Rafael tenia alguna cultura, y daba oidos á Bembo, á Casa, y á otros ilustres Literatos de la Corte de Leon X; aunque no lo hacia

1 Véanse las Memorias de las Bellas Artes de Roma, Setiembre 1788.

siempre, como se conoce en varias de sus obras.

Pero siendo en nuestros tiempos tan raros los Apeles, los Eufranores, los Perseos, los Metrodoros, los Nicias y los Panfilos, todos Pintores Griegos del primer órden y todos Literatos, son rarísimos los que sabido el secreto, que así le llaman comunmente, no caigan luego en la tentacion de querer parecer inventores de la pintura cérea: y con un desembarazo propio de plagiarios nos roban y nos reniegan, como me ha sucedido á mí con muchos. Plinio mismo hace saber á estos tales, que *Est enim benignum (ut arbitror), et plenum ingenui pudoris fateri per quos profeceris; non ut plerique ex iis, quos attigi, fecerunt.* Y poco despues *Obnoxii profecto animi, et infelicis ingenii est deprehendi in furto malle, quam mutuum reddere, cum præsertim sors fiat ex usura.* Epist. T. Vespasiano. Por lo que á mí hace, estoy tan lejos de quererles usurpar la gloria de sus invenciones, que declaro desde luego no ser mia la de uno que hace pasar sus emplastos en un Manifiesto impreso por *verdadero encausto*, y por *pinturas de propia invencion.* Confieso que en este punto han inventado mucho algunos meros Profesores, y que han salido con invenciones tales, que no se hallará vestigio

de ellas entre los Autores antiguos. No he podido conseguir, sino de poquísimos, que entiendan que nuestro fin no es inventar un nuevo método, sino volver á encontrar el que se habia ya inventado ántes de la época de Alexandro, y que se acabó de perder en la decadencia de los dos Imperios. Es invencion de uno de mis prosélitos echar agua de la Reyna de Hungría en el agua de goma y cera del Señor Requeno. Yo no creo que él la use; pero me asegura otro Profesor de notoria veracidad, que se la ha aconsejado dicho invencionero, quien atendido su carácter, ha querido alucinar, y dexar de este modo á obscuras á quien reconoce de mayor habilidad en la profesion. Otra novísima invencion es la ceniza de borraja para resolver la cera, despues de haber yo publicado que se puede hacer con qualquiera suerte de ceniza. Tambien es invencion y muy plausible la de preparar la tabla ó lienzo con hiel de vaca, droga tan grata al olfato, como ventajosa á la duracion de los colores. Tambien lo es la de desterrar totalmente de la pintura encaustica las gomas resinosas. Tengo evidencia de que el consejero del agua de la Reyna de Hungría ha trabajado con solas gomas pegajosas muchas obras de importancia para las partes Septentrionales. Es

tambien invencion, y que ha cundido mas que todas, la de pintar á puro temple con colas ó gomas elásticas, y sin mezclar los colores con la cera de modo alguno: y con dar á lo pintado una mano de cera pura, hacen pasar las pinturas por tan céreas y encausticas, quanto las de Zeusis, Apeles y Lisipo. He visto varias de estas piezas contrahechas, y tengo dos con el apellido de letra de su Autor, que compré en los poyos de la calle principal de Roma. Uno de estos inventores, á quien he asistido por mas de tres años tanto en la práctica de las reglas del Autor de las Pruebas, como en la de mis descubrimientos, que ha oido la primera vez de mi boca qué cosa sea pintura encaustica, y que ha visto en mis manos el primer quadro hecho con las ceras coloridas, no ha tenido dificultad en decir que apénas me conoce. Este tal á instancias mias se hizo venir las Pruebas del Señor Requeno; pero no pudiendo entender aquella obra, aunque escrita en lenguage bien llano, quedó el tal libro en sus manos como mueble inútil, habiendo yo tenido que explicarle las operaciones, no solo con las palabras mas triviales, sino tambien con la práctica mas prolixa y repetida. Con todo esto despues de dos años confundia la pasta de cera y resinas con

la cera púnica. Pues este hombre tan atrasado pasa en Roma, entre los que no me conocen, ni tienen noticia del Abate Requeno, por el inventor de la pintura encaustica.

Ademas de los dichos enemigos de la pintura cérea, hay otra especie de gentes, que no aspira á la gloria de la invencion: toda su pasion es el odio. Muchos de los Pintores provectos acostumbrados al oleo miran con horror este para ellos nuevo camino. Me hago cargo de que han subsistido hasta ahora, y han ganado nombre con el aceytoso: temen no salir con este otro que se les propone, y no quedar ayrosos delante de sus discípulos y conocidos, si no dan con él desde luego, y les salen mal las primeras experiencias. Por estas razones huyen de salir á la palestra, y relevan en el encausto los defectos que no tiene; y decantan en la aceytosa pintura prerogativas que no hay, ni ellos mismos reconocen. Es cierto que se requiere alguna práctica, especialmente para esfumar y degradar las tintas; pero quien no es torpe del todo, la adquiere en pocos dias, como ha sucedido á quantos con docilidad y aficion la han procurado conseguir.

Varios de los profesores, que han emprendido este método, dan desde luego por

impracticables las operaciones que ellos no han podido executar felizmente á la primera vez, ó han visto que han salido mal á otros, condenando con lógica muy del siglo, no la propia falta de conocimiento y habilidad, sino la pintura. Quando les oigo decir: *No se pueden degradar los colores. No se puede dar á las carnes su color natural. No se pueden hacer rayas delgadísimas. Es pintura demasiado lenta. No se pueden acabar perfectamente las pinturas*, y otras á este tenor, les suelo responder segun la calidad de la objecion: *Mire Vmd. la admirable degradacion de los colores en los quadros del Señor Joseph Rai, Pintor Aleman, y observe al mismo tiempo las delgadísimas líneas de las espigas. Veamos si se hace color mas hermoso de carne con el aceyte, del que tienen las figuras al encausto del Señor Andres Nesseltaller tambien Aleman. Véanse en los paises del Señor Campovecchio, Mantuano, las sutilísimas líneas, el empasto excelente, y el franquísimo manejo del pincel. Véase en grande y en pequeño la hermosura de las carnes, y el fácil paso del un color al otro del Señor Cavicchioli, Mantuano: la ligereza en el pintar el graciosísimo colorido, especialmente en ciertos ornatos hechos sobre mármol del Señor Vicente Angeloni, Romano, de los que yo he copiado, y conservo uno.* Otros muchos Profesores han trabaja-

do con gran felicidad. Pero ni estos, ni otros muchos exemplos bastan para persuadir á algunos, ni tampoco el proponerles, que si uno ha degradado bien los colores, si otro da á las carnes su color natural, si otro ha hecho líneas delgadísimas, si otro pinta con prontitud, y si otro acaba quanto pueden acabarse las pinturas, ¿por qué no se han de poder degradar bien los colores al encausto, dar á las carnes su color natural, hacer rayas delgadísimas, trabajar con prontitud, y acabar las pinturas al encausto tambien como al oleo? Ni esta reflexion, que es mas breve: si los otros hacen cada uno de por sí una ó mas de aquellas cosas que se echan ménos en el encausto, ¿por qué no podrá hacer uno solo todo lo que hacen los demas parcialmente?

He elegido tratar del tercer método de Plinio con preferencia de los dos primeros, porque este es el que mas ha movido la curiosidad de los Literatos, Profesores y aficionados, y del que yo tengo mas noticias. Ademas de que siendo su práctica ménos diversa que la de los otros métodos de la del oleo, fresco, miniatura y temple, debe arredrar ménos á los Profesores de emprenderla y cultivarla. Ultimamente, porque con este último genero se hiciéron las obras

mas famosas de la antigüedad tanto en las tablas quanto en las paredes; y con ellas se hiciéron inmortales Apolodoro, Thimantes, Andocides, Panfilo, Pausias, Polignoto, Eufranor, Cidias, Nicias, Apeles, Aristides, Protogenes y otros innumerables, cuyo mérito es bien notorio entre los Literatos.

Aun quando la pintura, que se propone en estos Comentarios y en las *Pruebas*, no sea idéntica con la de las lumbreras de la Grecia que hemos citado; confiesan sin embargo con sinceridad los anti-encausticos dos innegables ventajas de ella. Una de la mayor hermosura del colorido; y otra la mayor duracion.

Este último requisito hace exclamar á mas de un Profesor. „Si hemos de pintar »para la eternidad por la duracion de los »colores, quando no sea por la suma per»feccion de nuestras obras ¿cómo nos po»drémos sustentar? ¿cómo se mantiene la »familia? Faltarán las comisiones, y estará »ociosa nuestra habilidad."

Respondo lo primero: Que el principal objeto de quien pretende restablecer el tercer genero de pintura encaustica, no es el socorrer la indigencia de los que viven con la pintura, sino el bien de la misma arte; pues la instruccion del público debe preferir-

se al interes del particular. Ademas basta ser hombre para no prescindir del bien de su semejante, y que el Christiano no debe perder de vista el bien del próximo.

Lo segundo: una buena pintura no se debe considerar como un mueble de comercio. Un quadro bueno es un código precioso, único en su especie, y se debe tener sumo cuidado en su conservacion, y aun mas que en la del código: porque las copias de este se hacen fácilmente, y dicen lo mismo que el original; quando en las del quadro es mas dificil una semejanza total, y por eso no dicen del mismo modo quanto dice el quadro.

Lo tercero: por lo que hace á los Profesores vivientes la misma novedad trae consigo la multitud de encargos; y el mérito de las obras es de suyo el mas eficaz reclamo. Si algun Profesor de mérito se hallase con poco que trabajar, y viese que otros de ménos habilidad abundan de comisiones, no debe culpar al método, sino á la propia cortedad ó desgracia: ántes bien debe animarse, y buscar la manera mas oportuna para hacer lucir sus obras, léjos de toda impostura, aun quando vea que esa aprovecha á varios por el pronto.

Lo quarto: es de esperar que este genero de pintura vaya creciendo en perfeccion,

la que no se debe calcular sino por la mayor uniformidad de nuestras prácticas con las del mejor tiempo de Grecia. Los hijos irán adquiriendo las noticias que no alcanzáron los padres; y al incremento de la perfeccion del método y de las obras debe suceder la aficion de los grandes personages, y otros de buen gusto que las protejan y recomienden á los poderosos y acaudalados.

Lo quinto: en Argos, en Atenas, en Corinto, en Roma, y en todo el Imperio Griego y Romano, que eran entónces mas abundantes de indivíduos de la humana especie, en el tiempo que se pintó al encausto de las ceras con el pincel, era puntualmente quando los Pintores vivian con mayor fausto y riquezas.

Lo sexto: aunque la pintura de la cera es tan durable, y los colores al encausto son tan permanentes; con todo eso tienen muchos, freqüentes y poderosos enemigos. La carcoma destruye las tablas. Las caidas de los quadros, las descostraduras hechas á posta, ó por la malicia de los hombres, ó por la travesura de los muchachos, ú otras desgracias extrañas al método pueden contribuir á que perezcan, ó á que se echen á perder las pinturas, y por estas causas no falten las ocasiones en que los Profesores so-

corran las necesidades de la vida, y ganen aplausos mas duraderos quanto mas larga es la duracion de sus obras.

Este opúsculo es indistintamente para los Literatos y para los Profesores. Me ha sido necesario adaptarme en el estilo á la instruccion comun de los Artífices que hallan obscura la obra de las *Pruebas*, no siéndolo de suyo. Por este motivo uso de la mayor llaneza en las expresiones, y repito mas de una vez algunas cosas para hacerme entender mejor. Doy los pasos de los escritores Griegos y Latinos, traducidos en el cuerpo del tratado para quitar tropiezos, que con disgusto de los Profesores les interrumpan la lectura, poniendo los originales, ó traducciones Latinas del Griego al pié de las respectivas páginas para satisfaccion de los lectores, y descargo mio.

El título de este tratado es *Comentarios de la Pintura Encaustica del Pincel*, no método perfecto. Mucho hay todavía que andar para asegurarnos de que lo sea el de estos Comentarios; al mismo tiempo que puedo decir, sin que la conciencia me reproche lo contrario, que no me queda el menor escrúpulo de que con advertencia mia falsee por parte alguna mi sistema, y que con todo eso le haya llevado adelante contra lo que me ha dictado mi juicio pro-

pio. Yo he dado estos pocos pasos en la pintura de las ceras con la luz que he recibido de los aciertos y descuidos de los sabios: otros de mayores conocimientos y de mejor nota los darán mas felices con el ayuda de mis observaciones, y aun con la ocasion de mis errores.

CAPITULO I.

Idea general de la Pintura, y algunas de sus prerogativas.

Aunque comunmente no se dé lugar á la pintura sino entre las artes de mero luxô, ya que la mayor parte de los que poseen sus obras tengan por objeto principal el acreditar la magnificencia de sus habitaciones, y por consiguiente la grandeza de sus ánimos, y no sea mi intencion inferir una necesidad igual á la de la agricultura, milicia y otras: se dan sin embargo en la vida humana tales circunstancias, que es ella uno de los subsidios mas oportunos para nuestro recreo, alivio, instruccion, y aun mejora de nuestras costumbres. Gozan desde luego estos beneficios los que por sí saben leer sus obras; y los idiotas, que con ayuda agena las llegan á entender, con tal que tengan el ánimo bien dispuesto. No sucede así á los que le tienen viciado, que suelen sacar ponzoña de la mas saludable medicina.

La Pintura, considerada como facultad, es un arte de representar á la vista las interiores ideas por medio de los colores. Cada una de sus obras es una representacion que hemos formado de las cosas; pero como son, ó como pueden ser. Produce en nosotros por medio de la vista un de-

leyte y una satisfaccion propias de la novedad, y de una sorpresa agradable. Este deleyte consiste en hallar cada uno por sí mismo, ó inmediatamente, ó despues de alguna costosa observacion la justa correspondencia y clara semejanza de la obra representativa con el objeto representado; y quanto mayor es esta correspondencia, tanto mas grata es la sensacion que en nosotros produce. Una áspera y escarpada roca se mira, y nos causa horror: un quadro, que la represente bien, nos recrea.

El objeto final de la pintura es instruir la vista deleytando, representándonos los objetos tomados de la naturaleza hermosa, dice un Anónimo Italiano, y añade luego: „Las Bellas Ar„tes empiezan deleytándonos; pero no paran allí. „El deleyte que nos causan ha de ser fecundo „de utilidad y de instruccion, para hacernos „siempre mejores de lo que somos. Por esta ra„zon se puede y aun se debe establecer como „blanco general de todas las Bellas Artes la uti„lidad agradable y fácil."

Bien presto conociéron los Griegos estas prerogativas del arte; y bien prontos estuviéron á promulgar una ley primero en la Ciudad de Sicion, y despues en toda la Grecia, con que se mandaba á toda la juventud noble que aprendiese la Diagráfica ó Arte de pintar en tablitas de box [1]; y despues que se recibiese la Pin-

1 Ut pueri ingenui ante omnia graphicen, id est picturam in buxo docerentur. *Plin. de Pamphilo, lib. 35. cap. 10.*

tura como la primera entre las Artes liberales [1]. Viendo tan privilegiada esta arte, concurria á aprenderla de todas partes la juventud mas escogida, y por respeto á esta se prohibió enseñarla en adelante á los siervos [2]. Estas leyes, y su rigurosa observancia, siendo tan universal, debia descubrir un número prodigioso de talentos que la exercitasen; y por consiguiente era mas fácil lograr á poco tiempo un gran número de Pintores insignes, y mucho mayor que de Escultores y Arquitectos, no siendo tantos los que se aplicaban á estas artes, quanto á la Pintura como la mas favorecida. Por otra parte las estatuas Griegas y los edificios Romanos principalmente nos asombran [a]. ¿Pues quáles serian las obras de aquellos Pintores todos nobles, ó personas de forma, en quienes no obraba sino la emulacion y el deseo de la gloria?

1 Recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. *Plin. ibid.*

2 Semper quidem honos ei fuit, ut ingenui exercerent, mox ut honesti: perpetuo interdicto ne servitia docerentur. *Ibid.*

a Sospecha el Anónimo Italiano, que tanto el Laocoonte de Belvedere quanto la Vénus de Medicis puedan ser copias ú obras de tiempos, no los mejores de la Grecia. La misma sospecha mueve acerca del Apolo del Vaticano, diciéndonos que hay algunos que pretendan sea de mármol de Carrara, cantera descubierta casi al tiempo de Plinio; y por haberse encontrado en Neptuno, Ciudad corta en la campiña de Roma, donde probablemente no habrán estado las esculturas mas célebres de la Grecia. Pues si estas piezas fuesen obras *latinas ó de manos Griegas ya vacilantes, y quizás de esclavos y de libertos*

Era el dibuxo, en el siglo pasado, como tambien á los principios del presente, un ramo de educacion entre las personas principales, especialmente en Italia. En todos tiempos los primeros Monarcas del mundo, no contentos con proteger las artes con el mayor empeño, han dado las pruebas mas luminosas de la estima que hacian de ellas, cuidando de que sus hijos las aprendiesen. El Señor Rey Don Cárlos III, bien hecho cargo de que debia conocer las artes quien habia de protegerlas despues, hizo enseñar el dibuxo y la arquitectura al Príncipe, hoy el Rey nuestro Señor, y á los dos Señores Infantes Don Gábriel y Don Antonio, que yo sepa. Se han dignado estos Reales Príncipes de publicar algunas de sus obras de singular mérito, de hacer á la Real Academia de San Fernando un precioso donativo, que celebró particu-

Romanos, copiadas de originales Griegos, ó á imitacion del gusto Griego, ¿quánto mayor perfeccion se debe suponer en las de los Artífices mas insignes del mejor tiempo de la Grecia, personas decentes é ilustres, en quienes apénas obraba otro interes que el de la fama? ¿Y si la Pintura fué tan favorecida y privilegiada sobre la Escultura y Arquitectura; y por consiguiente fuéron sus obras, segun la opinion de los literatos, por los mayores auxîlios y ventajas que tuvo, las que sobrepujáron en perfeccion á las de las otras Artes liberales; ¿qué perfeccion no seria la de las pinturas Griegas? Hago estas reflexîones, porque algunos Profesores modernos, no viendo pintura alguna de aquellos tiempos felices, condenan sin raciocinio lo que no han visto, y tachan de imposturas las noticias que nos han dexado los Escritores mas graves.

larmente en la siguiente estrofa mi buen hermano Don Vicente „con motivo de haber remi„tido á ella el Príncipe nuestro Señor y el Se„ñor Infante Don Gabriel dos diseños de ar„quitectura delineados, sombreados y firmados „de sus manos. Díxose en la Junta general de „3 de Junio de 1763."

Pues noble empleo he sido,
De Maestra gozando privilegios
Y honores, que llegó nadie á lograrlos,
Y estudio ennoblecido
Del desvelo de dos jóvenes regios,
Digna progenie del glorioso Cárlos.
. . . . . .
Aquestos monumentos,
Con que hoy enriquecernos han querido
Sus ilustres tareas venturosas,
Y sublimes talentos,
Con dignidad, y con honor debido,
Logren veneraciones obsequiosas [1].

Abrazando el Rey nuestro Señor con el mayor empeño la máxima de su augusto padre, ha inspirado al Príncipe Don Fernando nuestro Señor con tanta felicidad el amor á las artes, que en la tierna edad de nueve años le ve á la frente de la grande empresa de proteger y ayudar con subsidios quantiosos, realizando de este modo el proyecto de la publicacion en láminas de cobre de la numerosísima coleccion

1 Obras de D. Vicente García de la Huerta, tom. 1. pag. 174.

de preciosas pinturas que existen en los dos Palacios de Madrid y Sitios Reales. Esta obra, por lo grande, por lo preciosa, y por lo útil, dará inmortal nombre á la nacion Española y á sus escuelas, de las que las extrangeras tienen ó quieren tener tan escasas noticias; verdad, que como otras, tocan con la mano todos aquellos que salen del Reyno, y viven largo tiempo fuera de él. Felices fuéron para las artes en España los reynados del Católico Don Fernando, de Cárlos V y Felipe II. En la Real Casa de Borbon, como por herencia, han sido siempre favorecidas de todos los Príncipes de ella. El primero que entró á reynar en nuestra España, fundó y dotó con la mayor magnificencia la Academia de San Fernando, y difícilmente se hallará otra en toda la culta Europa mas bien organizada que ella. Dividida en diversas gerarquías, los grandes personages la honran, la protegen, y administran lo económico y político: de la misma los literatos dirigen las obras en lo científico, y los profesores en la execucion, con una subordinacion la mas exácta, sin la que ningun cuerpo dexará de precipitarse hácia su última ruina.

Ademas de la natural complacencia que se siente en hacer ver los retratos de los mayores, contando sus proezas ó virtudes á los que no tienen noticias de ellas, han sido los retratos, miéntras se ha estimado el honor, miéntras se ha deseado la gloria, y miéntras se ha sentido la noble emulacion en los pechos generosos, un agudo estímulo para imitar las virtudes que tuvié-

ron los que representan, ó para adquirir las que con disgusto se sabe que les faltáron. ¿Con quánta mayor freqüencia se excitan los afectos de ternura ó de piedad con el ausente ó difunto padre ó madre, teniendo en casa sus retratos? ¿Quántas ventajas no sacan los mismos difuntos del mayor número de sufragios, á lo ménos pasageros, que mueve á hacer en los hijos ó herederos aquel mudo recuerdo del padre ó bienhechor?

¡Quán larga, trabajosa é imperfecta sale qualquiera obra mecánica, quando su dueño ha de explicar al artífice su deseo á fuerza de palabras, por faltarle el subsidio del dibuxo! Por el contrario un sugeto que esté ducho, con quatro rayas de lapiz ó de pluma, da á entender perfectamente al artista su pensamiento, lo que no se consigue por lo regular sin una multitud de confusas paráfrasis, como dixo Horacio:

Obra en el alma sensasion mas lenta
Lo que con el oido se percibe
Que lo que á sanos ojos se presenta [1].

1 *Segnius irritant animos demisa per aures*
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus. Ep. ad Pison.

CAPÍTULO II.

De otras utilidades mayores de la pintura.

„La vista de una cosa bella gusta, dice el „Anónimo Italiano, pero este gusto no debe „parar allí; nos ha de traer algun bien." Son los quadros en los que los saben leer una eficaz medicina para sosegar el humor melancólico irritado. No se puede salir de casa para ir á buscar al amigo y recrearse con su conversacion por la lluvia ú otra intemperie; no se puede dar un paseo por el campo; no halla en los libros lo que necesita para su mal; pues empieza á exâminar con atencion sus quadros, y sin coger humedad, frio, calor, ni viento hallará en ellos una saludable distraccion. La amena pradería, el mar en borrasca, ó suavemente encrespado del viento, el diligentísimo retrato del Wandik, las llenas historias de Caracci, y de Julio Romano, las figuras graciosas de Rafael, las festivas bambochadas del Espadarino, las naturalísimas flores del Padre Segers, las sublimes y devotas figuras del Buonarota [a] pueden mover las ideas tan eficazmente, ó mas que qualquier libro ú otro externo diver-

[a] Me hago cargo de que en pocas casas se hallarán tantos ni tales originales; y así hablo ó de algunos originales, ó de copias razonables que instruyan y no engañen, como hacen las malas, y las que se hallan alteradas por la corrupcion del aceyte.

sivo, y aliviar al paciente de su indisposicion. Pero este bien no se consigue si no se entiende, y si no se halla gusto en lo que se ve. Es necesario algunas veces esforzarse irritando y avivando las respectivas ideas, para que *moviendo el ánimo hácia donde nos conviene*, haga su efecto la medicina.

Ademas de confortar el ánimo abatido y angustiado ¡quántos puntos históricos no ha descifrado la pintura! El dibuxo, tan necesario en la escultura, ¡quántos errores no ha disipado, y á quántas verdades no corre el velo á cada paso! Sin las obras de antigua escultura ¡qué confusas ideas formariamos de las antiguas costumbres, ritos, vestidos, ornatos, armaduras, artes y utensilios!

¡Qué dulces satisfacciones logra en las obras de los antiguos la noble curiosidad de las personas cultas! Se siente muchas veces un vivo deseo de formarse una idea fundada del rostro, del ayre, del trage, de la persona de Alexandro, de Cesar, de Homero, de Ciceron, de algunos de los antiguos héroes de la propia nacion, patria, ó familia. ¡Qué gusto quando se ve la primera vez la imágen de uno de ellos! Por el que yo hallo en cada uno de estos lances, que es muy grande, y mido, y creo no engañarme, en lo que digo de los otros.

Muchos justamente, persuadidos á que entre los muebles de una casa son las pinturas el ornamento mas digno de sus habitaciones, procuran comprar buenos quadros, y con esto consiguen un bien mayor y aun mas apreciable que el que

suele producir la magnificencia, qual es el de proporcionar á sus hijos, familiares y amigos un medio para divertir la melancolía, y para una instruccion cómoda y descansada.

Con esta ocasion, no puedo ménos de quejarme de la presente moda de cubrir las paredes de monocromos damascos, de lienzos pintados, ó de papeles floreados sin figuras, ó con figuras monstruosas, que no tienen original en la naturaleza, ni algun significado, y que millares de veces repetidas en un mismo quarto, se ven distribuidas necesariamente con una insulsa simetría. Estas sedas, estos lienzos, y estos papeles han usurpado el lugar á las imágenes mas perfectas de la hermosa naturaleza, obras las mas preciosas de los siglos XV y XVI. Las han arrinconado en los quartos obscuros, desterrándolas de los principales, para que goce de su vista solo quien no las observa ó no las entiende. No hallo en este punto coherente á sí misma la filosofía tan decantada de nuestro siglo, que esforzándose á esparcir luces por todas partes, al mismo tiempo oculta, suprime y desacredita aquellos medios con que se aprende con deleyte tanta filosofía. Mucha filosofía y la mas útil de todas se puede aprender en las imágenes de los Santos. Y estas puntualmente son las primeras que por decreto de la moda se han quitado de la vista de las gentes. Con que será necesario confesar, por no decir otra cosa peor, que contentos nuestros abuelos del modesto título de hombres de buen juicio entendian mejor el lenguage de las pintu-

ras, que nuestros coevos tan pagados del de sagrados ministros de la filosofía.

Tampoco hallo coherente á sí mismo nuestro siglo filosófico por el aprecio que hace de los ornatos que llaman grutescos, que no son mas que imágenes soñadas por un calenturiento, verdaderos delirios y monstruos ensartados; pero copiadas y abiertas por valentísimos Profesores. En una época en que tanto se escribe sobre las Bellas Artes, seria de desear que los grandes Literatos y los Poderosos hiciesen advertir quan descaminados van en la mejora de ellas los que ordenan, executan, alaban y propagan tales desvarios. Debrian advertir que tales pinturas traen su orígen de la desidia, de la ruin educacion de los esclavos, y otra gente sin cultura ni deseo de gloria. Oigase á Vitruvio. „Los exemplos que los „antiguos Pintores tomaban para sus pinturas „constaban de cosas verdaderas, pero ahora las „condenan las malas costumbres..... ¿Cómo es „pósible que una caña sostenga el techo de una „casa? ¿ó un candelero una capilla, y los ornamentos altos de un edificio? ¿Cómo una berza „tan tierna y tan muelle puede sostener una figura sentada, y cómo pueden las raices de las „berzas de una parte procrear flores y de otra „una media figura? *Empero aunque los hombres „vean estas falsedades no las reprehenden, ántes „se huelgan de ellas*[1]. Quisiera saber ¿qué ha

1 Don Felipe de Guevara, traduccion del paso de Vitruvio en sus Comentarios, pag. 69.

„adelantado en este punto nuestra filosofía?"

Suele ser la economía el pretexto, que comunmente se alega, para cohonestar la persecucion de las pinturas. Concédase que se ahorre algo con los damascos, lienzos pintados y estampas. Pero el sumo luxó en las vaxillas y otros muebles de plata, que hacen cada dia tantos, que hasta ahora han comido en tierra ordinaria; los excesivos gastos en las modas femeniles de duracion tan corta, en aprender y fomentar artes inútiles é indecorosas á personas honradas, y en el actual sistema de vida no son ciertamente los medios mas conformes á la economía, que en un solo punto se pretende observar como necesaria.

Tampoco se suple á la economía con las costosas estampas de exquisitos buriles hoy dia tan honradas con preciosos marcos y finísimos cristales; pero no son mas que copias de los mismos dibuxos, del mismo claro y obscuro de aquellas mismas pinturas que se han arrinconado por haber incurrido en desgracia. Por otra parte son las estampas de ornatos que ahora están en boga mas que nunca imitaciones de las pinturas que abominó Vitruvio, y de los disparates que reproducidos por Rafael y executados por Juan de Udine y otros discípulos del de Urbino, les dieron mucha gloria falsa y ganancia verdadera. Nuestros filósofos, que por todos sus poros respiran valentía, no han podido abatir este error: y es de temer que no hayan llegado á tenerle por tal, ni advertido que veneran las copias de los

originales que quizás condenan en la especulativa. Sirven las láminas de cobre para perpetuar en el papel con repetidas impresiones la invencion, composicion, contornos, claros y obscuros de los quadros en que los colores han padecido notable alteracion por haberse extendido los obscuros, si es que no se ha obtenebrado y desaparecido el dibuxo y aun los objetos. Pero las estampas, ademas de no suplirse con ellas al colorido, son de cortísima duracion, y por consiguiente nada conformes á la economía. Ni el darlas de color las preserva de la polilla, ademas que perjudica al ahorro, siendo en Roma cosa bien freqüente pagar 75 y mas pesos fuertes [1] una estampa colorida, quando con el mismo y aun con menor dispendio se puede tener una razonable copia mayor que la estampa de qualquiera de los mas hábiles coloristas y dibuxantes que hay en Roma y en otras Cortes. Y baste de digresion, aunque oportuna.

„La vista de una cosa hermosa gusta (dice „el Anónimo Italiano), pero este gusto no debe „parar allí; nos debe traer algun bien." Observo que ninguno de los que blasonan de filósofos y escriben de las Bellas Artes, extiende sino á su modo el influxo de ellas hasta las virtudes christianas, y para ayudarnos á nuestro último fin: sin embargo de sentir en sus ánimos las personas de máximas no depravadas muchos movi-

1 Tarifas del Sr. Juan Volpato y del Sr. Morghen, Abridores de láminas, y negociantes de estampas en Roma.

mientos de piedad á la vista de las imágenes bien hechas de Jesuchristo, de nuestra Señora y de los Santos. La estatua de Jesuchristo que está junto al Altar mayor de la Minerva en Roma, obra de Miguel Angel, atrae insensiblemente á las gentes, aunque no sean las mas devotas, á besarla el pie. Bien prueba este influxo el gran número de personas que practica este acto de piedad, y lo muy gastado que está ya el zapato de bronce, que no ha sido el primero que han tenido que ponerla. „No debe parar allí; nos ha de „traer algun bien." ¡Grande es sin duda el de excitar nuestra devocion, é inclinarnos hácia la virtud christiana!

No es necesario probar con quanta energía obren las pinturas obscenas en los flacos, en los viciosos y en los desalmados, siendo una verdad tan clara. Se abusa de las pinturas como de las demas cosas, por mas útiles que sean. Es la desnudez uno de los mayores incentivos de la mas importuna y peligrosa de las pasiones. Obra en los sentidos y en el alma instantánea y directamente los funestos efectos que todo el mundo sabe. Sin embargo de esto, parece que esté cifrada y reducida toda la arte á la pintura del desnudo. „El triunfo de las Bellas Artes, dice „el Anónimo Italiano, será el consagrar el en„canto de sus gracias á los dos mayores bienes „del hombre á la *verdad* y á la *virtud*." Una pintura del Juicio final que hizo á Bogoris, Rey de los Bulgaros, el Monge Methodio, le convirtió de su mala vida, y le hizo Christiano. Dositheo,

mancebo muy regalado, á la vista de otra pintura semejante se convirtió á Dios, y se hizo Monge [1]. Gloriosos triunfos de la pintura fuéron estos, y su encanto muy bien empleado en *los dos mayores bienes del hombre, la verdad y la virtud.*

Por el contrario, ¿podrá una estatua ó una pintura desnuda hacer prevaricar al honesto, al flaco, al disoluto? Estos solos vienen á ser los asuntos que nos ha dexado la filosofía, y en los que en el dia de hoy se trabaja con mayor empeño. Hijas de Lot, Susanas, mugeres de Putifár, Gracias, Vénus, Dianas en el baño. Siempre se procura el desnudo principalmente de las mugeres, porque los hombres son los que comunmente compran las obras del arte. Se procura el desnudo con el fin de que luzca en el quadro la pericia anatómica del Profesor. Vaya enhorabuena. ¿Pero en qué consiste que siendo tanto mayor el número de acciones gloriosas ó iniquas que merecen ser objeto de las artes el de los hombres que el de las mugeres, se hallan hoy dia entre los particulares mas desnudos de estas que de aquellos? Harto mas resentida y perceptible es la anatomía en los hombres. Harto mas necesaria que la anatomía es en las Bellas Artes la Historia, la Dialéctica y la Filosofía moral para la viveza y energía de la expresion: harto mas necesaria en los afectos que en los músculos, sien-

1 Nieremberg, Diferencia entre lo temporal y eterno. *Lib. 2 cap. 9 hácia el fin.*

do muy freqüente el vicio de la afectacion en las obras de los que se precian mas de Cirujanos que de Pintores, de donde nace que sus desnudos parezcan desollados, segun hacen resentida la musculatura.

En las imágenes de los Santos se ha de buscar el carácter de tales, y que inspiren devocion y santidad. Este es su objeto. Oí al doctísimo y pisímo P. Antonio Mourin en una Ciudad de Italia, con motivo de contemplar un quadro de nuestra Señora: „Yo quisiera que „me pintasen una Santísima Vírgen que no tu„viese cara de muger." No fue necesario comentar el dicho á los advertidos concurrentes, que se hiciéron cargo desde luego de que deseaba aquel sábio una pintura de una idea semejante á la que da San Dionisio Areopagita de la mas que humana hermosura de la Madre de Dios. No queria retratos sacados al natural de muger que sirviese de modelo; no se contentaba de la hermosura de las estatuas Griegas; queria mucho mas, y no queria mas de lo justo. Qúeria que pintasen el ánimo: queria filosofía moral.

Se copian tambien mucho las estatuas Griegas, por ser las mas perfectas que se conocen; pero el Pintor que con su destreza en el arte ha de instruirnos, y ha de reformar nuestras costumbres, hágalo si puede sin riesgo de las suyas, copiando una parte ú otra del Griego desnudo ménos peligroso para servirse en sus figuras vestidas, segun permita el asunto, y no el abuso. Aun en los martirios de los Santos y

Santas ha lugar mucho el vestido ó el cubierto; y de este modo nos conmoverán el ánimo solo hácia donde nos conviene.

Escandalizados los Romanos de la inverecundia de los Griegos en sus estatuas, bien léjos de imitarlos, miéntras duráron las buenas costumbres, hacian las imágenes de sus Cónsules, grandes caudillos y otros personages, ó armadas ó vestidas de togas, ó pretextas con las propias del estado, condicion y edad. De esto se preciaba Plinio [1], aunque ya en su tiempo estaba muy introducido el desnudo aun entre los Romanos; y Sidonio Apolinar hacia un timbre de no tener en su casa historias pintadas de desnudos, porque al mismo tiempo que se aprecian en el arte, son de oprobrio al Artífice [2].

Se ha de pintar la naturaleza perfecta. Es el hombre el que se pinta: nos clamorean nuestros Filósofos. Convengo en ello; pero la naturaleza perfecta pide que se pinte al hombre en el estado de sociedad y cultura. *Es el hombre el que se pinta.* Muy bien; pero no el hombre salvage, sino vestido. Si los Griegos hubieran andado desnudos tanta parte del año, como creen algunos, las inclemencias hubieran tostado las carnes á aquellas gentes tan delicadas, como sucede á las de los desarrapa-

1 Græca res est nihil velare, at contra Romana, ac militaris thoracas addere. *Lib. 34. cap. 5.*

2 Non hic per nudam pictorum corporum pulchritudinem turpis prostat historia, quæ sicut ornat artem, sic devenustat artificem. *Epist. II 2.*

dos, y demas que las exponen al sol y al ayre.

Supuesta la utilidad é influxo de la pintura en todas líneas ¿á quién no dará pena ver que las obras, que con tanto gusto nuestro nos presenta esta arte despues de la invencion del aceyte, son como otros tantos cometas pasageros, que despues de poco tiempo, ó desaparecen del todo obscureciéndose, ó aparecen tan marchitas, que apénas nos dexan una confusa y falsa idea de su primera hermosura? Consta la prematura caducidad de tales pinturas de la quotidiana experiencia; y se advertirá mejor en las observaciones, que se verán en los dos capítulos siguientes.

CAPÍTULO III.

Los defectos del aceyte en la pintura prueban la necesidad de restablecer los métodos de los Griegos y Romanos antiguos del mejor tiempo.

Despues de haber compilado el Abate Don Vicente Requeno en la primera parte de su obra intitulada: *Pruebas sobre el restablecimiento de la antigua arte de los Griegos y Romanos Pintores*, muchas y muy útiles noticias de aquellos insignes Profesores, de los incrementos del arte, del constante empeño de los Magistrados en protegerla, honrarla y propagarla, de la noble emulacion de aquellos Artistas, de las estupendas obras que con semejantes auxílios é impulsos acabáron, y

finalmente del timbre que hacian de exercitarla personages los mas ilustres por nacimiento, grado y mérito, pasa en la segunda á analizar con suma diligencia y finísima crítica el método antiguo de la pintura Griega y Romana, método, que con todas sus prerogativas hubo de contribuir sumamente para la singular perfeccion que lográron sus obras. Antes de tratar directamente la materia, propone, y á mi juicio demuestra los muchos y graves daños que trae á esta nobilísima arte el método del aceyte, ingrediente igualmente pernicioso á la duracion que á la hermosura de las pinturas. Por esta causa juzgo conveniente exponerlos sumariamente con algunas reflexiones mias sobre los defectos del dicho método del oleo.

„Algunos de estos (dice N. A.) los advier„ten desde luego los principiantes, y otros no „pueden dexar de conocerlos los maestros; án„tes bien no hay quien no los advierta en los „quadros antiguos. Acostumbrada la multitud á „respetar ciertos quadros de excelentes autores, „casi perdidos, por habérseles extendido los obs„curos con el tiempo, de suerte que no se les „puede averiguar los contornos, ni aun calificar „el dibuxo; estima como pinturas preciosas las „del todo obscuras, y por lo regular no yerra, „pues el aceyte ha contaminado las obras mas „insignes de nuestros Profesores [1]."

Mucho dice este erudito; pero nada de so-

1 Requeno, Prueba 2, cap. 1. edic. Parmense.

brecargado. El Anónimo halla, y las hallará qualquiera que mire los quadros sin preocupacion „obscuridades tales, que se pueden llamar „horrores." Pero el Profesor, si no es sistemático, de los que por caracterizar su estilo cargan demasiado las tintas de negro de humo y obscuros, ordinariamente no pintan estos horrores: los ocasiona no el Profesor, sino el rancio del humor oleoso, que extiende los obscuros y los ennegrece casi del todo, bruxuleándose entre las tinieblas algo de la encarnacion, por lo que un Pintor Español preguntado, qué Santo representaba un quadro obscurecido, y en el que no se distinguia sino un brazo, respondió: *San Brazo.* [1] Mucho mas dixo casi dos siglos y medio, ántes en el de oro, del colorido y de todas las demas partes de la moderna pintura el Caballero Don Felipe de Guevara, que residió muchos años en Italia y en Flándes en dicha época. Este Caballero docto, aficionado é inteligentísimo de pintura, dice en sus Comentarios „que en tres ó „quatro años de tiempo dexan ya de parecer pin„turas, por haberse transformado los colores en „diversas cosas de lo que ántes eran [2]." Si no escandaliza la expresion del Señor Guevara, sugeto tan acreditado en la materia, debiera hacer ménos eco la de N. A. como mas templada y suave.

Le da gran lastima [3], y con sobrada razon,

1 Palomino, Vidas de los Pintores Españoles.
2 Guevara, Comentarios de la Pintura, pag. 180.
3 Requeno, Prueba 2, pag. 169 y sig.

ver en la Ciudad de Cento, cerca de Bolonia, el famoso quadro de la Cátedra de San Pedro del célebre Guercino, la Anunciacion del Tiziano, y otros muchos en otras partes de Corregio y Rafael ennegrecidos, descostrados y del todo perdidos, de suerte que ha sido necesario limpiarlos, y para esto inventar una nueva arte desconocida ciertamente á Griegos y á Romanos, cuyas pinturas se conservaban despues de mil años frescas y como acabadas de hacer [1]. Si el Señor Requeno diese una vuelta hácia Roma, veria los dolorosos estragos del aceyte en todas las Iglesias, galerías, casas nobles y decentes. Veria el deplorable estado en que se hallan las obras mas perfectas de las mayores lumbreras de la pintura. Veria quan macilento y obscuro se va poniendo el portento del arte la transfiguracion de Rafael en San Pedro in Montorio. Veria en San Pablo á las tres fuentes el quadro de aquel Santo Apóstol, del que no se puede copiar á la hora esta mas que la cabeza; porque no se conoce otra cosa en todo él. Veria en la Cartuxa la triste vejez que padecen las obras de aquellos insignes Profesores que las hiciéron para la gran Iglesia del Vaticano, y que ha sido

1 Extant certe hodieque antiquiores urbe picturæ Ardeæ in ædibus sacris, quibus equidem nullas æque demiror tam longo ævo durantes in orbitate tecti, veluti recentes. Similiter Lanuvii, ubi Atalante et Helena, cominus pictæ sunt nudæ ab eodem artifice, utraque excellentissima forma..... Durant et Cæræ antiquiores ipsæ. *Plin. lib. 35 cap. 3. §. VI.*

necesario sostituir las copias de Mosayco. Veria en las galerías desnudas las de Vénus, cuya vista apénas puede hacer mas brecha en un espíritu achacoso que las pinturas hechas á propósito de mugeres enfermas ó semivivas de un hospital. „He aquí, proseguiremos con N. A., un „defecto clásico del oleo, que se extiende con „los negros, y produce una epecie de enferme„dad mortal en las imágenes..... Pero este no „es mas que un defecto solo contrario á la be„lleza y á la perpetuidad de las pinturas. Vea„mos otros muchos, que confiesan los mismos „Artífices como indubitable.

„Por mas purgado que esté el aceyte, se en„rancia necesariamente en los quadros despues de „pocos años, y hace mudar sensiblemente de na„turaleza nuestros colores mas hermosos. El al„bayalde se tiñe de un amarillo propio del ran„cio del aceyte. La hornaza mezclada con el „albayalde en la encarnacion se aumenta de tal „manera, que he visto la frente de una figura „muy graciosa, pintada poco tiempo habia, to„da amarilla; efecto solo de la dicha mezcla „con el aceyte: el amarillo del oleo rancio en „los vestidos azules hace con el tiempo en los „lienzos el mismo efecto que la union de la „tierra amarilla con el azul de Prusia sobre la „paleta, y absolutamente verdean."

Consultado sobre este particular por el Abate Requeno un célebre Pintor, respondió, que „eran innegables semejantes defectos; pero que „escogiendo un lienzo que atraxese bien el oleo

„y le enxugase: el moler los colores con la me-
„nor porcion de aceyte que fuese posible: y el
„pintar con el pincel cargado, humedeciendo so-
„lamente los colores para poderlos hacer correr
„esfumándolos, eran los medios de que se va-
„lia para evitar los malos efectos del oleo.....
„Pero se va á dar en otro escollo igualmente
„peligroso, que es el de las grietas, y el de des-
„costrarse los quadros á poco tiempo, faltándo-
„les la materia tenaz y correosa del aceyte.

„A esto se añade que semejante método ha-
„ce perder mucho tiempo á los principiantes
„ántes de adquirir el manejo de los viscosos co-
„lores. Da lástima efectivamente ver aburrido
„al principio á un mozo habilísimo en el claro
„y obscuro del desnudo, quando empieza á co-
„lorir los lienzos al oleo, tanto por la resisten-
„cia que hacen los pinceles á la diestrísima ma-
„no, como porque emplasta los colores fuera de
„sus lugares. Sé muy bien que dirán nuestros
„Maestros, que en todas las artes es necesaria
„la práctica, y que el principiante aun no la
„tiene del pincel. ¿Pues si ha pintado ya ex-
„peditísimamente al temple? ¿Si ha hecho ya be-
„llísimos retratos de miniatura á sus amigos?
„¿Si ha executado con cola excelentes cartones
„para teatros privados, y solo al oleo se halla
„atado y perdido? Luego este retardo debe con-
„sistir en lo poco obediente del empasto en los
„colores al oleo.

„Esta dificultad en el pintar dura mas ó mé-
„nos segun los alcances y espíritu de los dis-

„cípulos; pero dura años y años la de mejorar „el pincel ántes de llegar á hacer líneas delgadas „y delicados contornos interiores; y así al oleo „solo despues de muchos años de práctica, ó se „concluyen toscamente los contornos interiores „de los ojos, labios, orejas &c., ó no se con„cluyen de modo alguno, contentándose algu„nos Maestros, y aun haciendo un método ca„racterístico de insinuarlos y mancharlos sola„mente, no reparando en dar violentas inter„pretaciones á la historia antigua de las delga„dísimas rayas de Apeles, por no entender de „qué pudiesen servir en la pintura del pincel „las dichas líneas, sin embargo de hallarse en „los exemplares de la naturaleza.

„De la dificultad de manejar con delicadez „el empasto al oleo han nacido en Europa cier„tos métodos destructores del espíritu, natural „frescor y propiedades del buen empasto, y se „han establecido por reglas de algunas escuelas. „No pudiendo efectivamente soltarse muchos al „principio en el manejo libre de los colores al „oleo, y con el pincel cargado se diéron algunos „á puntear parcamente y á esfumar; y en lugar „de parecer la pintura toda unida y degrada„da, como si se hubiese hecho con una sola pin„celada, se nota dureza, y de cerca se cuentan „los diversos colores de la encarnacion.... Otros „de ingenio mas ardiente, no pudiendo detener„se, cargan de color y hacen un emplasto todas „las mezclas, sin llegar nunca á hacer lo que de„sean..... Ahora bien, si los instrumentos de un

„arte son de un manejo tan difícil ó no nece-
„sario, ¿no serán causa de un retardo inútil en
„las operaciones? ¿No serán un verdadero impe-
„dimento á la perfeccion de las obras y de los
„Artífices?

„Sin crasos barnices y secantes perjudiciales
„es sumamente difícil velar las pinturas al oleo
„con los simples colores, y concluirlas despues de
„bien unidos y emplastados los colores: no ha-
„blo de las veladuras particulares de los vesti-
„dos, hablo de aquella tez, que dexa ver la pin-
„tura cubierta como de un cristal, ó como con
„una piel, singularmente en las carnes. Para es-
„to ¡quánto han inventado los modernos! Quien
„da una mano de betun Judayco ántes de con-
„cluir: quien vela todo lo pintado con pez y
„cardenillo: quien prescribe el barniz de aloé
„caballino: quien el aceyte de terebinto. Pues
„para velar de suerte que las últimas tintas y re-
„toques reciban lustre y gracia al oleo ¡quántos
„pretendidos secretos, quánta cautela en guar-
„darlos y ocultarlos no solo á los amigos, sino á
„los propios hijos! Y aquí tenemos otro vicio
„que retarda los progresos en el método del oleo.
„Los principiantes, que no pueden llegar á pe-
„netrar el misterioso arcano de sus Maestros, y
„que por eso le tienen por necesario para dar
„gracia á los colores, que con el oleo baxan de
„su natural tono; se empeñan mas y mas en des-
„cubrirle, perdiendo el precioso tiempo que de-
„bieran emplear en la diligente correccion de
„sus quadros. Hay otro impedimento que trae

„consigo no menor perjuicio á los progresos „del arte [a].

„No hay duda que quanto mas crecido sea

a Un sugeto, cuyo empleo público en Roma pide grande inteligencia en la pintura, al ver la primera vez dos quadros al encausto, hechos segun mis observaciones, que por necesidad le hice poner delante; preguntado por mí si habia advertido como estaban pintados; me respondió con sencillez, que al oleo. Le dixe, que con las ceras coloridas, y observé en el buen hombre una sorpresa gustosa. Se informó superficialmente de la práctica, y quedó contentísimo. Despues de un par de años tuve que volver con otro quadro semejante al mismo sugeto, pero le hallé muy otro. „¿Qué encausto, qué encausto, „me dixo, qué novedades son estas?" Le respondí, que eran antigüedades, y muy remotas de los tiempos de Zeusis y Apeles, y aun muy anteriores. Respondió mi hombre, sin tropezar en barras: „Zeusis, Apeles y to„dos los demas han pintado siempre al oleo. *Signor Ab„bate all' oglio stá l' imbroglio diceva Carlo Maratta.*" Concluí quanto ántes mi negocio, y le dexé en su opinion. Exáminemos ahora el apothegma. Si el célebre Pintor es su autor, quiso decir una de dos cosas. O que lo embrollado del método del aceyte era una prerogativa, ó que era un defecto. La dificultad en un arte es siempre odiosa, y el aprecio de ella recae, no sobre la dificultad, sino sobre su perfeccion ó utilidad; y el Artista logra estimacion por haber sobrepujado una dificultad, y vencido un odioso impedimento. Si es defecto, es lo que pretendemos, y lo que debe pensar quien tenga sentido comun. Pero el autorizado inteligente me quèrria hacer creer que aquel gran Xefe de escuela entendia por ventaja principal del método del oleo la de ser embrollado. No lo creó; aunque tampoco seria maravilla que un literato, si es que lo fué Cárlos Maratta, tuviese aquella preocupacion; y si no fué docto, ¿qué maravilla es que un idiota, aunque diestro en su profesion particular, diga un disparate?

„el número de los que se dediquen á pintar, „será mas fácil que salgan algunos excelentes, „siendo natural que entre muchos se halle algun „genio sobresaliente y á propósito para la pin- „tura. Ahora bien, el número de las personas de „forma, decente y noblemente educadas que se „aplican á cultivar esta arte, seria mucho mayor, „si no fuesen tan hediondas las operaciones de „esta graciosa pintura. ¿Quántos se quejan de lo „insufrible de su hedor? ¿Quántos de no poder „limpiar la paleta sin asco? Es necesario ensu- „ciarse manos y vestido cada instante, y aun „despues de haberse limpiado, llevar consigo „aquel olor á las tertulias mas respetables."

Esta pudiera ser la razon por qué algunas personas principales miran esta nobilísima arte con ménos aprecio y aun como mecánica, desdeñándose de exercitarla por sí mismos y de hacerla enseñar á sus hijos, privándoles de tan útil ornamento.

Hay todavía mas. Siente la salud muchas veces funestísimos efectos del hedor de los aceytes y de los barnices. En Roma principalmente es muy perjudicial no solo á las mugeres, sino aun á muchísimos hombres. De aquí nace el gran número de hábiles miniatrices, y la escasez de pintoras al oleo. De estas conozco dos solas, una de gran talento y habilidad, pero de color cadavérico, y lo mismo la de tres ó quatro de sus hermanas, que aunque no pintan, han contraido el contagio por el continuo olor de los aceytes que tienen en casa. Me aseguran que aquella

palidez no tiene otro principio. Varias doncellas que han hecho rostro al olor del aceyte, por no parecer zalameras ó por otras causas, han tenido que dexarlo, despues de haber padecido enfermedades peligrosas, si han querido vivir: y de estas conozco muchas. Y aunque en otros climas no llegue á producir efectos tan tristes, ciertamente no puede producirlos sino fatales.

„Y un arte (prosigamos con el Señor Abate „Requeno) que nació y se crió entre los Grie„gos y llegó á la mas luminosa perfeccion, cul„tivada solamente por personas nobles ó de su„posicion ¿se verá al presente por el moderno „método del aceyte y por la hedionda atmós„fera que produce desterrada de las habitaciones „nobles, y comunmente reducida como en tiem„po de Plinio á las casas de personas que vi„ven á expensas de ella, trabajando muchos solo „por mantenerse y sin estímulo alguno de glo„ria? ¿No son todos estos retardos é impedi„mentos de la perfeccion de la mas encanta„dora entre las Bellas Artes? ¿No provienen to„dos del bárbaro aunque lisonjero método del „aceyte? Es cierto que este fluido es como la „sangre, que hace parecer nuestras pinturas sua„ves y graciosas; pero es una sangre, que pres„to las reduce al estado de cadavéricas."

CAPÍTULO IV.

Que provechos traiga á los quadros el rancio del aceyte; y del valor de las pinturas obscurecidas por la vejez.

„Ahora pinto yo el quadro, y despues el „tiempo le dará el tono," decia en su estudio á los discípulos un celebrado Pintor, añadiéndoles para mayor claridad del axîoma: „Este tono „consiste en una tez que se extiende igualmente „por toda la pintura causada del rancio del „aceyte, y con ella se amortiguan los colores „demasiado alegres. Con esto adquiere la pintu„ra un colorido mas hermoso que tira al ama„rillo, siendo este color mas homogéneo á la „luz que hiere los cuerpos. Esto no puede ha„cerlo por sí mismo el Pintor, sino el tiempo." Tanto el sobredicho axîoma quanto su explicacion corre entre la generalidad de los Artistas con la misma autoridad que qualquier demostracion geométrica: pero yo tengo para mí que los mas reflexîvos le decantan contra el propio dictámen. Si hay quien celebre como prerogativa de la pintura lo embrollado y dificil en el manejo del pincel, no es de extrañar que haya tambien quien celebre como beneficio de las pinturas lo que no es sino su última perdicion y el mas esencial de sus defectos. Pero el autor de las Pruebas con harto mayor solidez exâmina este pretendido beneficio. „El

„aceyte, dice, por mas que se purifique se en„rancia seguramente con el decurso de pocos „años, y hace mudar de naturaleza á nuestros „colores mas hermosos [1]." Don Felipe de Guevara nos cuenta estos *pocos años*, diciéndonos: „Despues de *tres ó quatro años* de tiempo dexan „ya de parecer pinturas, por haberse transfor„mado los colores en diversas cosas de lo que „ántes eran [2]." Este doctísimo Caballero, que sabia ver los quadros, y logró ver frescas las obras magistrales de los primeros Profesores en Italia y Flandes, escribia así por los años de 1535, dos años despues de la muerte del de Urbino, dos ántes de la del Corregio, y muchos ántes de la de Tiziano, que sucedió el de 1556, que viene á ser en el siglo de oro de la pintura al oleo. Ahora, que por confension de todos, ha degenerado tanto nuestro colorido del antiguo, me parece que se puede inferir con seguridad que el frescor del colorido moderno sea de mas corta duracion que el del 1500.

Con la guia de estos dos Sabios y con lo que descubre mi vista, diria yo á los sinceros sequaces del susodicho axîoma, que el rancio del aceyte no ocasiona á los quadros sino una perversion total del colorido, y que este rancio no es sino una enfermedad que los lleva irremisiblemente á la muerte. Entiendo por muerte, quando el quadro ya no representa los obje-

1 Requeno, Prueba 2, cap. 1.
2 Comentarios de la Pintura, pag. 180.

tos del mismo modo con que los representaba el Pintor, quando ponia en él los colores y los primeros años despues de hecho. El Profesor que ha de pintar una Vénus, se esmera en hacer una carne la mas delicada, y resguardada con exceso: procura unir el jazmin con la rosa, y hacernos ver el *verbi gratia* de la femenil belleza. Viene despues la dicha tez, y va manifestando por toda la encarnacion el nuevo color, que por lo comun es el amarillo, que produce el aceyte en el albayalde, y me da una idea diferente de la primera. „Las hermosas carnes, di„ce el Anónimo Italiano, muestran una sangre „pura, abundante con moderacion, que aviva „diversamente todas las partes del cuerpo..... „muestran tambien el vigor y la salud." ¿Pues qué será una Vénus amarilla en los claros, y cárdena ó negra en las sombras que se han aumentado? En el primer caso una Vénus hictérica, una Vénus de hospital; en el segundo un cadáver.

El mismo autor del axîoma y sus sequaces hallan una mengua notable en el método que tanto estiman, y es la de *no poder el Pintor dar al quadro desde luego aquel tono, combinando por sí las tintas, sin esperar el rancio del aceyte*, y por consiguiente de quedar el quadro algunos años sin la perfeccion que se desea. Pero á mi ver el autor del axioma levantó un falso testimonio al método del oleo, cargándole de un defecto que no tiene; no por ingratitud á su método favorecedor y favorito, sino para ocultar con esta es-

tratagema la nulidad real y esencialísima de la temprana y nunca interrumpida pervesion de los colores causada por el rancio del aceyte. ¿Por qué no ha de poder imitar el Maestro desde luego aquella palidez ó tono propio de los rostros que ocasiona en ellos el oleo, cargándolos un poco mas de tierra amarilla, ó usando algun barniz (como aconsejaba un Maestrazo) que desde luego hace amarillear el blanco? ¿Por qué no puede aumentar las sombras y los obscuros cargándolos de negro? ¿Por qué no se puede hacer que verdeen desde luego los vestidos azules de Jesuchristo y nuestra Señora, mezclando un poquito de ancorca ú otro amarillo, como se ven hoy en Roma en un quadrito pequeño de la Oracion del Huerto, creido de Buonarota, y en otro de la Vírgen de Guido Reni, que copió un sugeto ménos reflexîvo, creyendo que los colores originarios no fuesen azules sino verdes, como aparecen hoy dia en los originales? Qualquier principiante ménos advertido ó tímido consigue esta ventaja, copiando un quadro viejo con los colores que ve en el original; y esto sucede continuamente.

Hagamos nuestras cuentas con legalidad. ¿Quándo se goza la mayor hermosura del quadro? ¿Quando sale fresco de las manos del Pintor, ó quando se ha descubierto la tez que le ha dado el rancio? Si se ha de guardar consequëncia, se ha de decir que en el segundo caso. Pues yo, ademas de no creerlo, estoy persuadido á que no lo creen ni aun los mismos Artí-

fices que decantan este tono advenedizo como tan útil y provechoso á sus obras.

No lo creen los Artífices, porque en dos ocasiones principalmente les importa hacer lucir sus obras: una es quando las exponen á la pública censura despues de acabadas; y la otra quando las entregan á los dueños que se las encargáron, y que les deben contar luego luego el emolumento concertado. Queda probado que se puede dar artificialmente á los quadros el dicho tono, puesto que se lo dan los mozos poco hábiles, poco advertidos, y de poco espíritu. En esta suposicion serian muy simples los Profesores en no dar artificiosamente á sus pinturas aquella tez, si creyesen con sinceridad que gustarian mas en aquel aspecto á los inteligentes, y á los que se las han encargado. A buena cuenta, yo veo que ninguno se toma la pena de darlas este color baxo miéntras pinta; ántes bien observo que todos procuran imitar el natural que tienen delante, y mejorarle si pueden. Veo que están bien persuadidos á que no les negará el tiempo este beneficio; y que salen los quadros del estudio del Pintor con toda vivacidad y frescor: lo que denota claramente, que segun la idea del Artífice, tienen toda la perfeccion que se les ha sabido dar.

Tampoco lo creen, quando para enseñar el colorido á sus discípulos, les ponen delante quadros nuevos y frescos en lugar de los añejos. Quieren que aprendan el colorido como le puso al principio el Pintor en el quadro, y no como

le ha viciado el tiempo corrompiendo el aceyte.

No lo creen, quando han de copiar alguna pintura antigua. Hay en Roma una de nuestra Señora, obra de Guido Reni, en que se ha vuelto bastante pálida la encarnacion del rostro y cuello; el manto que era azul, hoy dia es verde, y la túnica de color carmesí, es actualmente morada. Una persona de gran talento, pero de poquísima práctica, la copió con las dichas alteraciones, con justa desaprobacion de inteligentes y profesores. Pero estos quando copian las tales pinturas, ¿por qué no imitan estos defectos actuales de los originales, sino que ponen los colores como juzgan que estaban en el quadro quando era nuevo? Prácticas tan contrarias á las teorías, no tienen otro principio sino el de la firme persuasion de que es mas hermoso y mejor el colorido del quadro nuevo que el del antiguo.

¿Qué otra cosa es aquel tono que adquieren los quadros con el tiempo, sino un vicio del humor oleoso, que hace en ellos el mismo efecto que otros vicios de los humores en el cuerpo humano, quando extienden por la cara y demas partes el color pálido y cadavérico? El aceyte vicia los colores, pero desigualmente. Los encarnados de almagre y bermellon resisten mas que qualquiera otro color; los claros de albayalde se pervierten mas fácilmente, y los obscuros se extienden notablemente. ¡Tuviese á lo ménos esta corrupcion algun término, ó este rancio parase y se fixase en algun punto, de suerte que las tintas no se alterasen mas, ó no se muda-

sen por algun notable espacio de tiempo! Pero nada de eso. Se observa que los colores van perdiendo de dia en dia su vivacidad por grados, sin intermision, y sin hallar medio para detener el contagio: de donde nace que finalmente las figuras de los Narcisos, de los Apolos y Alexandros vienen á parecer cadáveres con los ojos abiertos; y las verdes y floridas vegas, se convierten en obscurísimas cavernas por las tinieblas que ha esparcido por toda la pintura la corrupcion del aceyte: ni les queda otro valor, sino el de la tradicion de haber sido buenas algunos lustros ántes de enfermar y morir. Esta forma es en mi opinion todo el mérito de ellas, que tan sahumadamente se paga quando se compran.

Oigamos sin embargo como pide toda buena justicia las réplicas de algunos Profesores y de todos los favorecedores del oleo. „Yo pu„diera nombrar (dicen con el difunto Don An„tonio Ponz) algunos quadros que tienen siglos, „y se mantienen como salidos de las manos del „Pintor..... En la célebre Coleccion del Real „Palacio de Madrid hay una tabla al oleo del „citado Juan Van-Eik, que sin embargo de con„tar ya quatro siglos, está tan perfectamente „conservada, como si se hubiera hecho pocos „meses há [1].” Luego esta corrupcion no depende del oleo, sino de la negligencia de algunos Profesores que no quieren detenerse en depurar-

1 Don Antonio Ponz en la nota á dichos Comentarios, pag. 231.

lo bien, y se descuidan en adquirir el conocimiento físico de los colores y de sus efectos.

Respondo lo primero. Que es demasiado esperar mas de quatro siglos para poder gozar aquella pintura en su mayor belleza. Si se está aun *como salida de las manos del Pintor*, ó *como si se hubiera hecho pocos meses ha*, aun no ha adquirido el tono segun el axîoma despues de quatrocientos años; y por consiguiente el quadro de Van-Eik con todos los susodichos, es defectuosísimo en una de las partes mas esenciales del colorido, que es el tono, *que no le puede dar por sí mismo desde luego el Pintor, sino el tiempo*; porque quatrocientos años en este quadro no han podido *amortiguar los colores demasiado alegres*, no habiéndose añejado el oleo en todo este tiempo, y así le falta aquel *colorido mas hermoso, que tira al amarillo, color mas homogéneo á la luz que hiere los cuerpos.* Segun el axîoma este es un gran defecto; con todo eso los partidarios del oleo celebran el colorido fresco de tales quadros, aunque les falte el tono. Yo quisiera interpretar benignamente las expresiones del axîoma; pero no me dexan lugar siendo tan formales. Sin embargo quiero conceder una de dos cosas: ó que el Pintor desde luego dió el tono á dicho quadro; y entónces es falso, que el tono haya de depender solamente del tiempo, y que el Pintor no se le pueda dar por sí mismo, y desde luego: ó que en realidad le haya sobrevenido el tono con el tiempo, aunque sin haberle alterado tanto; y en este caso tampoco

es verdad que se mantenga *como si se hubiera hecho pocos meses há*, y mucho ménos *como salido de las manos del Pintor.* De lo dicho infiero que muchos Profesores miran semejantes quadros con prevencion, y con aquella pasion conocida de buen principio, con que, ó se nos pasan por alto, ó excusamos los defectos de los allegados, amigos y bienhechores.

Finalmente respondo al argumento de hecho, esto es, que quadros pintados al oleo mas hace de quatrocientos años se conservan bien hasta nuestros dias. „Me perdone este erúdito.... (res„ponde por mí el A. de las Pruebas) si yo le di„go, que despues de diligentes exâmenes de qua„dros viejos bien conservados, y despues de una „atenta leccion de las vidas de sus Autores, nin„guno de tales quadros se ha pintado á puro „y solo aceyte: á lo ménos yo no he visto nin„guno, en que no haya observado el aceyte „mezclado con gomas; otros quadros he obser„vado pintados con goma desleida en el agua; „otros al temple de cola, y barnizados con el „aceyte. T. 1. pag. 169." ¡Quántos de estos veo en Roma, y quántos sé que hay en Florencia y en Madrid! En esta suposicion, y segun la regla general, juzgo que la innovacion de Van-Eik no tuvo lugar toda de una vez, sino sucesivamente y por partes. Primero se contentarian de barnizar solamente la pintura con el oleo: despues mezclarian algun poco con las gomas en los colores: despues se servirian del solo aceyte para la pintura, dexando las colas, ó las resinas

para la sola imprimacion; y últimamente quedando aun en esta preparacion el aceyte solo. Y así „en los quadros de un mismo autor (prosigue el nuestro) como en los del Guerchino „de Cento he visto diversos metodos: en un „método usado solamente el oleo; en otro el „oleo con la pez griega y otras resinas y gomas." Seria bien exâminar el dicho quadro de Van-Eik, y ver si se descubre alguno de los ingredientes sobredichos ó semejantes. „El uso del „barniz en Flándes se puede decir que es tan „antiguo quanto el de la pintura; y aquella na„cion era tan apasionada por la hermosura de „los colores, que los Artistas andaban locos por „hallar un barniz que pudiese mantenerlos bri„llantes y vivos; y á estas tentativas debemos el „descubrimiento de la pintura al oleo." Memorias para las Bellas Artes. Roma, tom. 4 pag. CCXLII. Pues puntualmente por ser de Van-Eik el quadro, y por ser Van-Eik el inventor, ó el primer propagador de la pintura al oleo, se conserva mejor que los que se han hecho doscientos años despues; porque en los principios del fatal descubrimiento se usaba el aceyte con suma parsimonia; y quanto mas se fué cargando la mano de aceyte, y ahorrando de resinas y barnices, se fué debilitando la complexion á nuestro colorido. Los quadros de la antigua escuela Flamenca se conservan mucho mas que los nuestros por lo mucho ménos que tienen de aceyte.

Renunciemos de una vez al espíritu de partido, y veamos las cosas con los ojos, y no con las

orejas. ¿Dónde ha ido la nieve mezclada de púrpura en las mexillas de la querida de Tiziano? A la hora esta no se ve sino una cara amarilla, que tira al color de cobre, sin que la sangre avive diversamente, como es necesario, las diversas partes de la carne. ¡Qué diferente era, quando el inmortal Vecelio dió la última mano á aquel quadro! Una pintura en que el color carneo haya padecido una sensible alteracion, ¿cómo representará la juventud florida y delicada? ¿O con el color amarillo y exângüe de una vieja enferma, ó con el de una salvage Indiana, quedando al mismo tiempo los contornos, si se distinguen, propios de muger ayrosa y lozana? Las pequeñas hojitas de los árboles serán del tamaño que tienen en la primavera, pero no no será el mismo el color que se va mudando en negro, segun la mayor ó menor alteracion que haya causado en el quadro lo añejo del aceyte. ¿Y las carnes de los miños? No son ciertamente las mismas que al principio; porque ó se les desvanecen las medias tintas, quedando cadáveres, como dos que tengo en mi casa, ó adquieren el color de Gitanillos desarrapados.

Los muchachos, los no aficionados, y los no inteligentes de pintura, como igualmente ignorantes de las verdaderas reglas, que de las preocupaciones acerca del arte, se paran con gusto á mirar un quadro nuevo de un Maestro de mediano mérito, prescindiendo y aun despreciando muchas veces las obras mas insignes. Los hábiles Profesores alaban y admiran el dibuxo, la

composicion, la invencion y demas partes segun regla. Maestros é ignorantes todos tienen su razon. Ni estos contradicen á aquellos de suerte alguna. Los Pintores relevan justamente las perfecciones y defectos de la obra. Los muchachos, y los que no entienden, condenan justamente el método, y aun quizás atribuyen este defecto de las pinturas á sus Autores, por no saber explicarse. Extrañan que los que ellos tienen por inteligentes, encomien altamente las tinieblas. Los Profesores por otra parte dexan ileso el método oleoso, porque con él sustentan sus personas y familias; porque solo en aquel están exercitados, y en aquel solo han conseguido aplausos, mirando con miedo uno que creen de duro y dificil aprendizage; pero este temor ya se ha desvanecido en muchos. Ven estos defectos, y con todo eso prosiguen con su oleo, sin haber hallado hasta ahora un remedio que, ó preserve sus obras de la corrupcion, ó que las restituya á un estado mas tolerable y sin nuevo perjuicio. Les enseña la experiencia que todas las unturas y barnices que se han inventado hasta el dia de hoy para darles la salud, aunque por de contado muestren algo de espíritu y merezcan los aplausos de los que no advierten lo nocivo de los ingredientes con que se limpian, son emplastos de charlatanes que, ó no causan en los quadros alguna mejoria efectiva, ó los echan á perder mas presto que si no los hubieran tocado.

Las sombras en el desnudo se obscurecen tanto, que en muchos quadros se ocultan en el cam-

po, mezclados con los obscuros de él, medias piernas, medios muslos, y medios brazos á lo largo, de modo que aparecen miembros paralíticos y secos. Por la misma razon aparecen medias caras, de modo que parece que no se han pintado las otras medias. Si se ha de copiar el dicho quadro, no se puede rastrear el contorno ni el colorido confuso entre otros obscuros. Sin embargo tales quadros (uno de ellos es de Guido Reni) pasan por quadros bien conservados. Efectivamente una ú otra parte, como dos manos, dos pies, y casi dos cabezas de cinco ó seis figuras, aun tienen inteligibles los contornos. Sin embargo estos quadros y otros semejantes, de que están llenas las Iglesias y otros lugares públicos, aunque no pueden persuadir, deleytar ni mover, pueden servir en alguna manera al dibuxante que quiera copiar los contornos. ¿Pero qué cosa serán aquellos quadros, en los que no se pueden distinguir, no solo el colorido diferente de un mismo vestido, pero ni aun el vestido del campo obscuro, ó del terreno obscurecido? Una pintura casi totalmente obscurecida, y en todo lo demas notabilísimamente alterada, ó en que apénas se puedan divisar las figuras, puede ser del mismo Apeles, que valdrá mucho ménos que la de un Profesor mediano de nuestros tiempos siendo nueva; porque finalmente instruirá aunque poco la de este; quando en la del otro no se ve mas que un lienzo obscuro con algunas mal distinguidas manchas de color carneo, ó blanco muy alterado. No sé como pueda

ni adornar las piezas, ni enseñarnos, ni mover *los ánimos hácia donde nos conviene.*

Ultimamente, una causa representativa quando representa los objetos alterados, ó no los representa de modo alguno, nos instruye poco ó nada, y nos engaña con tantas falsedades, quantos son los grados de sensible alteracion.

CAPÍTULO V.

El uso del aceyte en la pintura fué igualmente desconocido á los Griegos que á los Romanos del mejor tiempo.

Toda la perfeccion de las obras humanas consiste principalmente en tener mas requisitos, y ménos defectos que las comunes: no es de esperar escrito ni otro artefacto alguno exênto de error ó contradiccion que nos recuerde nuestra fragilidad. Poco consiguiente asimismo el Caballero Don Felipe de Guevara, aunque tan sólido y docto, despues de haber afirmado en la página 180 de sus Comentarios, que no se reconocian las pinturas de sus tiempos *por haberse transformado los colores en cosas diversas de las que ántes eran*, se pone muy de propósito en las páginas 228 y 229 á probar la práctica general del método del oleo entre los grandes Profesores de Grecia y Roma en sus mas excelentes obras, calificándole como libre de toda nulidad, con una manifiesta contradiccion de sí mismo. „No es de „creer, dice, que pinturas de tanta perfeccion,

„y de tan larga duracion fuesen pintadas con „algun defecto: y es claro que lo fueran, si las „colores estuvieran gastadas con gomas colas y „cosas semejantes." Despues concluye. „Yo per„suadido me tengo, que los antiguos pintáron „sus tablas al oleo, ó con una grasa semejante „tan fixa como el oleo: y que no ignorarian una „menudencia como esta, siendo sumos en todo „el resto del arte de pintar." No son mas poderosas que estas dos razones las demas que alega á favor de la antigüedad del aceyte [a].

Pero á juicio mio pinturas de tanta perfeccion y de tan larga duracion no hubieran sido *pintadas sin algun defecto*, y notabilísimo, como seria el de haberse hecho al oleo; quando las tales *despues de tres ó quatro años de tiempo*, segun el mismo Guevara, *dexan de parecer pinturas, por haberse transformado los colores en cosas diversas de lo que ántes eran* [1]; y esto sin hacer cuenta de los otros defectos del oleo que se han relevado. Veo por otra parte que el mismo autor formó un alto concepto de los tres métodos del Encausto, y los ha explicado y distinguido mejor que todos (sea dicho en buena paz de los Comentadores Franceses posteriores á su tiempo) hasta el Señor Requeno. Finalmente prorrumpe en un enérgico epifonema, quejándose

a Las tengo ponderadas mas á la larga en un Discurso intitulado: *Exámen de la opinion del Señor Don Felipe de Guevara sobre el pretendido uso del oleo en las pinturas Griegas y Romanas.*

1 Guevara, Comentarios de la Pintura, pag. 180.

de los adormecidos ingenios de su tiempo, que no trabajaban en hacer revivir esta pintura de las ceras, la que juzgaba que debia *tener en sí magestad y arte*, habiéndola exercitado tan célebres Pintores como Aristides, Praxiteles, Polignoto, Nicanor, Archesilao, Lisipo, Panfilo, Brietes, y Pausias Sicionio, habiéndose olvidado de muchos sucesores y coevos de los referidos; y entre aquellos del mismo Apeles, pues consta de Plinio, segun la observacion de N. A., „que „todos los Pintores de aquellos tiempos eran „Pintores, no como ántes, de punzon, sino al „encausto de las ceras con el pincel [1]."

Sin embargo de haber tratado Guevara en dichos Comentarios tan á la larga, tan á su gusto, y de haber mostrado tanta parcialidad por los métodos encausticos, especialmente por el del pincel, que es el tercero; se desentendió totalmente de él para contraponerle al del oleo, y solo sacó á plaza el de Ludio Romano, en que solo entraban colas ó gomas, y con el que dió al traves el arte de la pintura. Si el Señor Guevara hubiera tenido presente este modo de pintar con las ceras, que fué general en el siglo de oro de Grecia, y practicado por aquellas grandes lumbreras del arte que habia indicado; dificulto mucho que se hubiese empeñado tanto en atribuir el uso del aceyte en la pintura á los Artífices de Sicion, Atenas y Corinto.

Se quejaba el insigne autor de los Comenta-

1 Requeno, tom. 2, pag. 197.

rios de la *poca firmeza y dura* del colorido de su tiempo, porque *despues de tres ó quatro años* se alteraba. ¿Pues qué diria del colorido de estos tiempos tan inferior al de aquel siglo, por la pereza en purificar el aceyte, ó por gastarlo contaminado del rancio? Puede ser que no hubiera llamado pinturas de tanta duracion las de los Griegos si las suponia hechas al oleo, y que advirtiera la contradiccion que se le pasó entónces por alto á la vista de quadros pintados con operaciones tanto ménos exâctas, y con ingredientes tanto peor acondicionados que los de su tiempo.

En las Efemérides Romanas del año 1781, pag. 119, se anuncia un opúsculo en Ingles intitulado: *Ensayo Crítico sobre la pintura al oleo del Señor R. E. Raspe, impreso en Lóndres en Casa de Cadell* 1780, *en* 4°. Parece que el objeto primario del erudito Ingles sea el de demostrar con los hechos, que el uso del aceyte en las pinturas no fué descubrimiento de los hermanos Flamencos Juan y Herberto Van-Eik, Profesores Flamencos, sino muy anterior. Cita para esto en primer lugar una órden del Rey Henrique III, que se lee en las Anecdotas de Pintura del Señor Valpole, dirigida á su Tesorero y á sus Gentileshombres, en que les avisa paguen á un cierto Odo, Platero de profesion, y á su hijo, la suma de 117 scelines y 10 penys[b] por el aceyte, el

[b] Penny ó Peny, moneda de varias especies, y despues moneda y peso. *Diccion. Univ. de las Artes y Ciencias de Efraim Chambers.* V. *Penny.*

barniz, y los colores que habian gastado pintando una pieza del Real Palacio de Westminster, esto es, ántes de mediado el siglo XIII. Alega demas de esto un retrato histórico del Rey Ricardo II, muerto en el 1399, que hoy dia posee el Conde de Pembrok. Tambien cita el Señor Raspe dos manuscritos que se hallan en la Biblioteca del Colegio de Cambridge, cuyos autores son un cierto Theofilo, Presbítero, y un cierto Heraclio, de quienes hay gran fundamento para creer que viviéron en el siglo X. Estos dos hacen expresa mencion del uso que habia en su tiempo de teñir las puertas de encarnado con aceyte de linaza. El manuscrito de Theofilo tiene por titulo: *De omni scientia artis pingendi*, y el de Heraclio, escrito parte en versos exâmetros, y parte en prosa, *De coloribus et artibus Romanorum.*

De las noticias que nos da el literato Ingles no se descubre indicio alguno de la práctica del aceyte fuera de los tiempos de decadencia y ruina total de las artes, esto es, desde el principio del siglo V hasta su restauracion; pues por tiempos antiguos entendemos los de Demetrio, Filipo, y Alexandro en Grecia; y en Roma los últimos de la República, y primeros del Imperio. Dado el caso que tanto el Presbítero Theofilo quanto Heraclio hubiesen vivido en el siglo X, lo que no se atreve á afirmar el Señor Raspe, y que en sus manuscritos se hiciese mencion del *aceyte de linaza para pintar las puertas de encarnado*, podemos decir. Lo primero, que seria

necesario saber qué época es la que fixan los Escritores Ingleses para el uso del aceyte de linaza; y si era la del mayor lustre de las artes la de decadencia, ó la de su última depravacion entre los Romanos. Lo segundo, dado el caso de que en algun tiempo de los mejores de Roma se haya usado el aceyte para colorir las puertas, el colorir con un color solo no es pintar, pues ni los enjalbegadores, ni los tintoreros, ni los barniceros han sido jamas pintores, aunque den de color á las puertas, zelosías, hierros y otras cosas. El docto Sacerdote Romano Don Alexandro de Sanctis en su eruditísima Apología de Virgilio dice á este propósito, respondiendo á la Censura 60. „Habla (Homero) de algunas na„ves teñidas de encarnado; de los pies de la „mesa de Nestor cubiertos de azul; pero estas „¿se podrán llamar pinturas, ó con mayor ra„zon tinturas? La mezcla, la union, el contras„te de los colores, ó aun los tonos diferentes „y grados de un mismo color, como tambien „los reflexos de la luz, las sombras y luces son „las cosas que constituyen el arte del pintar. Lo „demas no es mas que una tintura." Lo tercero, dar de color á telas, maderas y paredes no es mas que una operacion mecánica y servil. *Colorare asseres, vel pannos, dealbare parietes illiberale est* [1]. Y consiguientemente no es pintura declarada tantas veces arte noble y liberal.

No tengo noticia de autor alguno, que diga

1 Busembaum de tertio et quarto Præc. c. 1 dub. 2.

de los antiguos Artífices, que usasen del aceyte para desleir las tierras y demas colores artificiales fuera del Señor Guevara, cuya opinion, atendidas las razones que alega, se sostiene sobre muy flacos fundamentos. Las que alega el observador Ingles son fortísimas por lo que hace á la época del oleo anterior algunos siglos á la de los hermanos Flamencos, quienes, si no fuéron los inventores, como parece que muestran las obras hechas en Inglaterra, fuéron los propagadores del uso de aquel líquido en la pintura. Pero las conjeturas que propone para probar que los Egipcios, Griegos y Romanos se hayan acercado mucho al método del oleo, quedarán en paz, y en el lugar que merecen las meras conjeturas; yo entre tanto, siguiendo el segurísimo axîoma del Señor Requeno, creo que *no debe atribuirse á los antiguos Artífices práctica alguna, que no se pruebe con antiguos testimonios, ó que no se infiera racionalmente de documentos antiguos* [1].

CAPÍTULO VI.

Idea del primer genero de pintura encaustica con las ceras coloridas; y del segundo con el buril ó punzon sobre el marfil.

Como el principal objeto de nuestras especulaciones no es el inventar un nuevo genero de pintura, sino el de hallar el mas noble, usado y

1 Busembaum, pag. 242., tom. 1.

estimado entre los antiguos Griegos y Romanos de los siglos mas felices para las Artes y Ciencias de una y otra República é Imperio, miserablemente olvidado y perdido por la infelicidad de los tiempos, y por la depravacion del gusto y de las costumbres; que es el tercero de los que nombra Plinio que se practicaba con las ceras y el pincel: tengo por conveniente dar ántes una idea general de los otros dos métodos mas antiguos, para que no se confundan los tres métodos entre sí, como alguna vez ha sucedido.

Por la misma razon, y por otras que se expresarán en su lugar, juzgo tambien necesario dar á conocer otro quarto genero celebrado del mismo Histórico natural por dos de sus propiedades, y adoptado por el erudito autor de las Pruebas. Introduxo y propagó en Roma este método para la pintura de las paredes en tiempo de Augusto un Pintor Romano llamado Ludio, método que hoy dia vemos practicado casi generalmente en las obras de aquel tiempo, y en otras muy posteriores que se observan en las ruinas de Roma y en otras partes.

Consta de los escritores Griegos y Latinos, y especialmente de Plinio, que los antiguos Profesores de los primeros tiempos de la perfeccion del arte pintáron con el fuego de dos modos. El primero, con las ceras coloridas calientes, aplicándolas á la superficie de las tablas ó paredes [1] con una ó mas espátulas y punzones con

1 Requeno, pag. 222 y sig.

que á juicio de N. A. esfumaban y degradaban los colores, y daban á las pinturas toda aquella perfeccion de que eran capaces, que debió ser mucha, especialmente la de Marco Ludio Helota, oriundo de Etolia, en las pinturas de Lanuvio y de Ardea, pues por la perfeccion de las de esta Ciudad le hiciéron ciudadano Ardeatino: *Decet non sileri et Ardeatis templi pictorem præsertim civitate donatum ibi, et carmine, quod est in ipsa pictura his versibus.*

Dignis digna loco picturis condecoravit,
Reginæ Junonis supremis coniugis templum
Marcus Ludius Helotas Oetolia oriundus,
Quem nunc, et post semper ob artem hanc Ardea laudat [1].

Plinio, escritor tantos siglos mas cercano á los antiguos, y tan diligente histórico, no supo determinar quién fuese el primer inventor de la pintura con las ceras [2]. Lo cierto es que „este „gracioso genero de pintura se dexó de usar „comunmente entre los Romanos, y que des„pues de la division del Imperio..... quedáron „las escuelas Romanas con el solo método de „Ludio: las Griegas con el de sus valentísimos „Maestros, cuyo gusto se conservó mas tiempo „entre los Griegos que entre los Romanos [3].” Yo sospecho que comenzase á decaer desde Apo-

1 Plin. lib. 35, cap. 10 circa fin.

2 Ceris pingere, ac picturam inurere quis prior excogitaverit non constat, lib. 35, cap. 10. §. 39.

3 Pag. 228, tom. 1.

lodoro mediante el sobresaliente mérito de las obras que hacia con el pincel, de que fué inventor, ó por lo ménos, el primero que le dió gloria, especialmente en las pinturas movibles; pues hasta su tiempo no se mostraba tabla alguna que se llevase la atencion [1]. Con esta invencion, y alguna otra de utilidad para el arte, abrió, segun Plinio, las puertas á la pintura, y en esta ocasion sucedió el pincel al punzon y espátula del primer método, no hallándose esta nombrada mas desde los tiempos de Apolodoro, sino constantemente el pincel. A esto se reducia en suma el primero y mas antiguo genero de pintura encaustica que dexáron los Griegos luego que experimentáron la comodidad del instrumento, que tanto crédito habia dado á Apolodoro y á sus sequaces. Este es el método *Encausto pingendi cera.*

El segundo genero se hacia *in ebore castro, id est viriculo.* En el marfil con el cestro, que era un hierro puntiagudo especie de buril. Cree nuestro autor que fuese en la pequeñez de las obras, en lo prolixo y menudo de su práctica y en la hermosura un equivalente á nuestras miniaturas. No lo entiende así el extensor de la Encyclopedia metódica, ni el Conde de Caylus, que fallan sin topar en barras, que semejantes pinturas debian ser muy toscas [2]. Con todo eso,

1 Primus gloriam penicillo jure contulit..... Neque ante eum tabula ullius ostenditur, quæ teneat oculos..... Ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heraclotes intravit, lib. 35. c. 9.

2 Encyclopedia metódica. V. Encaustique, y discurso del Conde de Cailus. *Memorias de la Academia, t. 19. p. 282.*

yo creo firmemente que las tales pinturas fuesen delicadísimas; y que ademas de los dichos requisitos, tuviesen algun otro sobre las miniaturas del dia, que seria el de la mayor duracion.

„El otro modo (de pintar al encausto sobre „el marfil) dice Harduino, fué el siguiente, sin „que haya entre todos los escritores uno que „contradiga. Con el estilo ó buril hecho ascua „señalaban las líneas en el marfil y en los cuer„nos, y con ellas representaban las figuras que „querian. Y así dibuxaban primero en el mar„fil lo que habian de pintar: despues para dexar „las luces y las sombras donde convenia, se „valian para los claros de la blancura del mar„fil, pero el tono y la sombra no se daba con „la cera, sino con un color comun y único. [1]"

Pero de las expresiones de Plinio tanto quando nombra este segundo método entre los otros encausticos, como quando trata de Lala Cizicena, solo se saca en limpio, que se practicaba con la adustion para poderle contar entre los del encausto; pero quedamos á obscuras sobre el modo y tiempo de aplicar el fuego. Nuestro au-

1 Et in ebore. Altera hæc ratio encausti sic se habuit nullo scriptorum omnium refragante. Stilo ferreo igne candefacto inurebant ebori, cornibusque lineas, quibus quas vellent imagines exprimebant. Itaque quod pingendum erat, graphice primum in ebore adumbrabant: deinde servata ratione luminum, et umbrarum, eboris candore ad lumina utebantur: tonum vero, et umbram non jam amplius cera, ut in priori genere, sed vulgari colore, ac simplici, *Hard. in loco cit. Plin.*

tor infiere su teoría de las observaciones que ha hecho en una tablita que tiene en su poder, y quizá de la explicacion de Harduino; pero este sábio Frances ha privado á los que despues de él han querido ilustrar y restablecer este método del auxîlio de poder exâminar y citar todos ó algunos, ó alguno de aquellos muchos escritores que tan maravillosamente concuerdan en la exposicion del método que nos propone. Si los hubiera citado, supieramos á donde recurrir, y hallariamos el lugar, quienes, y como dicen que los Profesores del cestro pintaban tambien sobre los cuernos; que pintaban con el buril ardiendo, y que despues daban sobre la superficie el color, sirviéndose para los claros de la blancura natural del marfil: ni tendriamos que esforzar nuestra creencia, no teniendo mas apoyo que el de su simple asertiva.

Tambien merece consideracion la explicacion que da nuestro autor al paso de Plinio. „Pri„meramente (dice) se preparaban hojas ó lámi„nas de marfil antiguo, que bermejease por la „vejez en lo externo, segun la expresion de los „Poetas y de la Sagrada Escritura, que dice *Ru„bicundiores ebore antiquo*, ó tablitas de madera „lisa y dura: se teñia la superficie de estas con „artificio de encarnado, amarillo, ú otro color „á gusto del Artífice.

„Luego con el punzon ó estilo hecho de mo„do que pudiese hacer rayas y surcos en el „marfil mismo, delicadamente punteando, se „dibuxaban los contornos de las figuras; y des-

„pues de bien acabados, se raía con la espatu-
„lilla del mismo buril ó estilo la superficie para
„descubrir los claros: hasta aquí el estilo se de-
„bia manejar frio, para que calentándolo des-
„pues se pudiesen hacer las sombras; ya que el
„buril bien hecho ascua, quemando el marfil ó
„la madera, tiñe necesariamente de un negro
„correspondiente á la materia las partes que ha
„tostado."

Varios son los reparos que se me ofrecen acerca de esta interpretacion y teoría. En primer lugar: ¿para qué fin buscar tablitas de marfil que bermejee ó amarillee por la vejez? No es el roxo del marfil antiguo un color propio para formar con él los claros, especialmente de las primeras luces; y aun el amarillo, sino es muy claro, apénas es bueno, sino para los claros de las figuras que estén á la luz artificial, ó á la de la luna. El color blanco es el natural de aquel hueso, y el amarillo ó roxo es en el marfil un achaque como en los dientes y demas huesos del hombre; ni estos dos colores roxo y blanco son á propósito para hallar el contrapuesto, rayendo con la espatulilla del mismo buril la superficie para descubrir los claros. Si se tiñe la superficie de las tales láminas con encarnado ¿qué claros se pueden esperar de un hueso tambien roxo por la vejez? ¿Y cómo puede resaltar un obscuro junto á otro obscuro? Si se rae la superficie del hueso ya vuelto amarillo ó roxo hasta descubrir el interno blanco, en caso que el amarillo ó roxo no haya penetrado todo el

grueso de la tablita, entónces es inútil el buscar el marfil antiguo; y se harian hoyos y surcos sensibles que afearian las pinturas. Tampoco sé de donde conste que el estilo ó buril se hubiese de manejar caliente, y tanto que se pueda quemar y tostar los surcos que hacia en el marfil, de suerte que hubiese de „teñir ne„cesariamente de un negro correspondiente las „partes tostadas." Aunque he hecho la experiencia con el cestro ardiendo sobre el marfil, no he hallado ninguna mayor facilidad en rayarle, ni dexaba señal alguna de tostado. Atribuyo esto á la natural dureza de la materia, y á lo incompatible de la adustion con la ligereza que requiere semejante trabajo, si se han de hacer cosas delicadas, graciosas y menudas que puedan competir y exceder mucho á las miniaturas. Tales son varias que hace en Roma un mozo de mucho ingenio que tiñe el marfil de un color obscuro, y con un cortaplumas saca los claros. Pero no interviene de modo alguno el encausto; y así el colorido padece con la humedad si se refriega. Tengo grandes fundamentos para creer que la adustion de este segundo genero de pintura no se hiciese con el hierro encendido, sino mediante alguna otra operacion, sucediendo lo mismo en los otros dos generos primero y tercero que nombra Plinio. Acerca de la madera propiamente tal que nuestro autor propone, y de la del ayre que admite Harduino para este genero, observo que el Histórico natural las excluye en cierto modo. Efectivamente

el único genero de los tres en que se hace mencion de la materia sobre que se pintaba es este segundo, en que solo se nombra el marfil, y no otra materia, *in ebore cæstro id est viriculo*, y no nombra otra materia en todo el artículo. Dice así: „Lala Cizicena, que vivió siempre soltera, „siendo aun mancebo Marco Varron, pintó en „Roma con el pincel, y en marfil con el cestro „por lo comun imágenes de mugeres [1]." La tablita de que nuestro autor hace mencion puede ser una tentativa de algun Profesor industrioso de los que prueban é inventan, como en todas las artes, algunos métodos subalternos. Pero ni en la enumeracion que hace Plinio, ni en las noticias que nos dexó de Lala se descubre otra

1 Lala Cyzicena perpetua virgo, Marci Varronis juventa, Romæ et penicillo pinxit, et cestro in ebore, imagines mulierum maxime, et Neapoli unam in grandi tabula. *Plin. lib. 35. cap. 11. circa finem.*

Nota. En los Códigos de Plinio se halla variamente escrito este paso: en unos *et Neapolitanum*, en otros *et Neapoli anum.* Guevara pag. 207. conjetura que deba decir *Neptolemo.* Esta opinion abracé en mi opúsculo intitulado: *Osservazioni sopra una lametta d' avorio dipinta verisimilmente col secondo de' tre metodi encaustici accennati da Plinio, ed esistente nel Museo di Monsignor Giuseppe Muti Papazzurri, gia Casali Canonico della Basilica Vaticana, e Ponente de la Congregazione del Buon Governo*, que publicó á fines del año de 92 el docto Prelado. Un gran Literato, amigo mio, que no quiere ser nombrado, juzga que deba decir como arriba: *et Neapoli unam.* Esta leccion me parece que se deba preferir, miéntras no se apure la legitimidad del paso con algun manuscrito de grande autoridad.

materia de este segundo genero que solo el marfil.

Tiene este método en la exécucion mucha analogía con el grabado ó incision en el cobre, y tambien con ciertas pinturas que los Italianos llaman *agraffio ó sgraffito* (con garfio) de las paredes en las fachadas de las casas. Estas pinturas se preparaban con una tierra entre morada y negra que llaman puzolana, y despues de cubiertas con ella las paredes, se les daba una mano de blanco: de suerte que por las rayas y surcos en que se vee la tierra obscura parecen las figuras como pintadas á claro y obscuro; y varios, que no están en ello, las confunden con este otro genero de pintura. Son por lo regular obra de Julio Romano, de Polidoro de Caravagio y de otros discípulos del mismo Julio; y algunas las pintó Maturino, discípulo de Rafael [1]. Se hallan muchas copias de estas abiertas por Santi Bartoli.

Aunque Plinio comprehendió este método entre los encausticos, y es el marfil una materia mas consistente que las de los otros, y ménos sujeta á carcomerse que las tablas, no nombra otro Profesor mas que á Lala, doncella Griega, que executó su profesion en Roma y en Nápo-

1 Aunque se conservan en Roma no pocas casas pintadas de este modo, especialmente hácia Ripeta, en el Rion de Puente, en el de Parion y en algun otro, se conoce que en los años pasados eran muchas mas. Han blanqueado varias de estas, pero aun se conocen las rayas que no están llenas de cal.

les, ni parece que en su tiempo se viesen obras de esta Pintora ni aun de este genero en Roma; pues no hace mencion siquiera de una, quando quedaban tantas memorias de Profesores así Griegos como Romanos que exercitáron los otros dos de las ceras. Es de sospechar que esta especie de pintura, aunque fuese originalmente Griega, no tomase gran vuelo en Roma; y que aquellas obras que tanto celebra Plinio, y de las que dice que se pagaban tanto y mas que las tablas de los mas célebres Profesores de aquel tiempo, fuesen las que hacia en tablas y con el pincel, y no las de marfil [1].

Puede ser tambien que no hiciese mencion de otro Artífice, por ser esta doncella la única que la practicase con mérito, gloria y ganancia; y porque no la adoptasen sino pocos ú obscuros Pintores, y que por esta causa decayese presto su perfeccion, y aun su práctica.

He omitido las reglas con que probablemente se practicaba este genero, porque mi objeto no es otro por ahora, que el restablecer la pintura de las ceras con el pincel, como la mas famosa y la mas digna: y porque no tengo acopiados todos los materiales, ni sé si podré hacerme con los que me faltan para el restablecimiento de esta otra especie de pintura que es-

1 Nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manipretio antecederet celeberrimos eadem ætate imaginum Pictores Sopolin, et Dionysium, quorum tabulæ pinacothecas implent. *Plin. loc. supr. cit.*

pero, dándome Dios fuerzas, desenterrar de algun modo: ó si no fuese la misma que la de los antiguos, presentar á las Bellas Artes un método subalterno, tambien encaustico, que no será tosco, como pareció al Conde de Caylus y al Extensor encyclopedista el de Plinio, sino mucho mas gracioso y duradero que el de la moderna miniatura, pues he visto y tengo en mi poder algunas pruebas evidentes.

CAPÍTULO VII.

Idea general del tercer genero encaustico, y de sus ventajas.

El tercer genero de encausto se practicaba, segun Plinio, con el fuego, con las ceras coloridas como principal ingrediente, y con el pincel como principal instrumento [1]. Se quemaban en cierta manera las pinturas, quizás una vez sola despues de acabadas; y mas probablemente otras muchas miéntras se trabajaba cada pieza. El fin de este encausto ó adustion era que los colores se uniesen mejor entre sí y con la tabla, para que de este modo adquiriese mayor firmeza la pintura. Era esta firmeza superior á la de qualquiera otra pintura, especialmente á la hecha á fresco, creida comunmente, y con razon, la mas duradera de todas. De aquí tomó ocasion

1 Tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi. Lib. 35. cap. 11.

Plutarco para decir: *Las imágenes que dexa impresas en la fantasía la vista de los objetos que poco interesan, son como las pinturas hechas al fresco, que con facilidad se desvanecen en nuestra imaginacion; no así las de los amantes que quedan impresas en la mente como á fuerza de fuego, y al encausto con movimiento, vida, habla y siempre permanentes* [1]. Este es el carácter de toda pintura encaustica. La llamáron encaustica de la palabra καυσις, que significa adustion; y Calixeno Rodio Cerografia, porque se pintaba con las ceras [2].

Se pintaba con el pincel á distincion de los métodos antecedentes. La cera hacia el mismo oficio con los colores que hacen hoy dia los diversos aceytes. Se pintaba con las ceras frias á distincion tambien del primer método; y estas ceras ya coloridas se desleian mas ó ménos á arbitrio del Profesor con agua fresca natural miéntras se pintaba. Antes se resolvia la cera al fuego; pero solo para unirla á los colores, y poderla gastar con facilidad igual á la del oleo. Ni esta resolucion, aunque hecha al fuego, es la operacion que denomina encaustico este genero de

1 Etenim visus videtur alia simulacra in humido depingere facile evanescentia, et intellectum destituentia: at visa amantium quasi vi ignis inscripta in encausto, imagines in memoria relinquunt, motu, vita, sermone prædita, semperque permanentia. *Plutarc. lib. Amatorio.*

2 Callixenus Rhodius apud Athenæum Dipnosoph. lib. V. κηρογραφιαν vocat, alii encausticem dicunt. *Philand. in Vitr.*

pintura. El encausto ó adustion era una funcion esencialmente necesaria en el método. Este se practicaba comunmente en las tablas, y segun varias noticias que hay, sobre otras muchas superficies.

Podemos reconocer como inventor de este método al Ateniense Apolodoro, ó por lo ménos su primer ilustrador, habiendo él sido el primero que dió justamente gloria al pincel [1], instrumento que él hizo famoso y muy comun en la olimpiada 95 con el mérito de sus obras. Emulo de la gloria de Apolodoro Zeusis de Heraclea, añadió todavía mayor lustre al arte por medio del pincel [2]. „Plinio, segun nuestro autor, „nos presenta los mas célebres Maestros desde „Apolodoro hasta Apeles como Pintores del pin„cel; y no hubo otros Pintores de pincel, sino „los que usáron el tercer genero de pintura co„mo hemos probado: *tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi.*

Las ventajas de este método sobre los modernos son:

1.ª *La duracion.* Un quadro al encausto no puede recibir daño alguno de la humedad, que hace tantos estragos en los quadros al oleo, no teniendo dentro de sí principio alguno que por

1 Hic primus species exprimere instituit, primusque gloriam penicillo jure contulit. *Plin. lib. 35. cap. 9.*

2 Ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit, Olimpiadis nonagesimæquintæ anno quarto, audentemque jam aliquid penicillum (de hoc enim adhuc loquimur) ad magnam gloriam perduxit. *Plin. lib. 35. cap. 9.*

accion externa pueda corroer las medias tintas, extender los obscuros, volver amarillos, ó causar otra alteracion en los claros.

2.ª *La facilidad de pintar, y de todas las operaciones anexas al arte del pincel.* Desde luego se puede empezar á pintar sin aguardar que se seque la imprimadura, y se puede continuar el trabajo sin necesidad de que se enxugue lo pintado para acabarlo. Los colores se hallan solubles y pastosos quanto se quiere: se pueden repetir quantas veces sea necesario: no se necesita limpiar los pinceles ni la paleta quando se dexa de pintar, bastando enxugar los pinceles en agua fresca. Los colores dan todo el tiempo que se requiere para continuar el trabajo sin secarse y sin alterarse, lo que no sucede al temple, y conservan siempre el mismo lustre.

3.ª *El colorido mas fresco.* Ventaja innegable, y que nadie ha disputado hasta ahora. Los quadros pintados con este método muestran una gracia y *una magia de color que es propia del encausto* [1], *y que da á los objetos un esplendor seductente sin ofender la armonía.*

4.ª *La economía.* El Abate Requeno pone tambien esta ventaja entre las otras, porque *para bosquejar*, dice, *especialmente quadros grandes, se puede usar la pez griega con la cera, segun he observado.* Mi método no admite pez de suerte alguna, como se verá en adelante; pero es á mí

1 Memorias para las Bellas Artes. Roma, Noviembre 1786.

ver aun mas económico. El suyo requiere tres buenas partes de las quatro de gomas harto mas caras que la cera, y una sola quarta parte de esta. El mio requiere solamente dos tercios de ceras, y uno de goma resinosa: y así siendo el método de nuestro autor de mayor ahorro comparado con el del oleo; el mio será mas económico que uno y otro.

5.ª *La variedad de las operaciones útiles al arte.* Se pinta con el pincel de todos los modos con que se pinta al aceyte. Se han pintado y se pintan miniaturas; aunque ciertas, no las tengo todas conmigo que soan encausticas. Tambien se pinta en la pared en lugar del fresco y temple, pero sobre una preparacion propia de esta pintura.

6.ª *La limpieza.* No se ve la suciedad, ni se percibe el hedor inseparable del aceyte, tan incómodo á los sentidos, y perjudicial á la salud.

7.ª *La facilidad de limpiar las pinturas.* Un quadro en una casa es finalmente un mueble sujeto como los demas á ensuciarse. El polvo, las moscas, y otros enemigos declarados del lustre de semejantes artefactos pueden afear los quadros, y hacerlos parecer viejos ántes de tiempo. Un pañizuelo enxuto quita qualquier inmundicia que hayan contraido las pinturas al encausto.

CAPÍTULO VIII.

Interpretaciones del célebre lugar de Plinio Encausto pingendi &c.

Gran desgracia fué para la pintura la pérdida de los preciosos libros que tantos doctos Pintores escribiéron de la facultad, y aun otros que nunca la exercitáron. Una de las mas dolorosas hubo de ser la de los que Apeles tenia publicados, y habia dedicado á Perseo, y que contenian la doctrina perteneciente al arte [1]. El único escritor, de quien podemos sacar algunas noticias, es Cayo Plinio Secundo, quien ha dexado pocas y confusas luces de los tres generos de pintura que practicáron las primeras lumbreras de la Grecia y Roma en los siglos mas felices de artes y ciencias. Es cierto que distingue los tres generos de pintura; pero con tal obscuridad, que da ocasion para confundir la materia principal del primero con la superficie ó materia *in qua* del tercero. El paso es el siguiente:

Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore, cestro, id est, viriculo, donec classes pingi cœpere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quæ pictura in navibus nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur [2].

1 Picturæ plura solus prope, quam cæteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quæ doctrinam eam continent. *Plin. lib. 35. cap. 10.*

2 Lib. 35. cap. 11.

Hasta la publicacion de la apreciabilísima obra de las Pruebas se tenia por sentado, que los primeros Literatos que se habian puesto de propósito á investigar los tres métodos encausticos, y á ilustrar é interpretar el paso del Histórico natural, eran los doctos Franceses Luis Montjosieu, el Conde de Caylus, y el P. Harduino, á quienes siguiéron Monsieur Bachelier, y Cochin el hijo. Pero el tiempo, y la afortunada observacion del „actual Señor Dean de Plasencia „Don Joseph Alfonso de Roa, persona sumamente estimable por su literatura, exquisito „gusto, amor á las Bellas Artes, y conocimiento „de los monumentos antiguos," y el gran zelo de Don Antonio Ponz, Secretario que fué de la Real Academia de San Fernando, han descubierto, que desde el año 1535 le habia ya interpretado con mucho acierto, como se verá en su lugar, Don Felipe de Guevara. Cómo pensasen estos cinco Literatos Franceses acerca de los dos primeros métodos del lugar citado, se puede ver en los capítulos VII y VIII de las Pruebas con sus respectivas confutaciones. Por lo que mira á nuestro punto, que es el del tercer genero *resolutis igni ceris penicillo utendi*, se puede asegurar que el método que propone el Conde de Caylus y sus compañeros, es impracticable y aun incomprehensible; y que absolutamente no es el que Plinio propone. En realidad de verdad, si se ha de pintar con las ceras derretidas y de diversos colores, á la segunda pincelada queda el pincel pegado á la tabla, si no es á la primera.

El autor de las Pruebas y yo hemos hecho diversas veces la experiencia, y no hemos podido dar un paso. Finalmente, es cierto que no se hacia uso de las ceras coloridas calientes y derretidas, como pensáron los Académicos dichos, ántes bien las tales ceras coloridas se desleian en agua fria natural, segun se infiere de los casos en que Nealces y Protogenes representáron maravillosamente el uno la espuma del perro, y el otro la del caballo, tirando despechados contra la tabla la esponja penetrada del agua turbia con los colores que quedaban despues de haber limpiado en ella los pinceles [1], lavando y borrando la mal formada espuma. Fuera de que el minio color precioso unido con la cera caliente, como qualquiera otro color, no es posible que con solo enxugar el pincel en el agua baxase al fondo, como en tiempo de Plinio se sabia que le hacian baxar ciertos Pintores mas astutos que honrados para robar los colores costosos que les daban los dueños de los quadros [2]. Tomando una pinceladá de cera caliente colorida, aunque sea con el minio ú otro color pesado, debe enfriarse y endurecerse al tocar el agua; y puede el Pintor enxugar el pincel quanto quisiere, que tarde hará baxar el color al fondo del lebrillo.

1 Absterserat sæpius, mutaveratque penicillum....., Spongiam eam impegit inviso loco tabulæ, et illa reposuit ablatos colores, qualiter cura optaverat. *Plin. lib. 35. c. 10.*

2 Pingentium furto opportunum est plenos subinde abluentium penicillos. Sidit autem in aqua, constatque furantibus. *Plin. lib. 33. cap. 7.*

En su lugar se probará que las ceras ya resueltas y coloridas se desleian con el agua fresca natural para pintar con ellas.

Despues de haber reprobado la Academia Francesa dos de los métodos que la habian presentado estos sus individuos, aprobó, encomió y premió el tercero, y el quarto que no es sino una aplicacion diversa del tercero. Estos quatro métodos eran concernientes al tercer genero de pintura del pincel, y en los dos últimos, particularmente se daba el modo para desatar la cera. Se queja con toda justicia nuestro autor del Extensor del artículo *Encaustique* de la Encyclopedia metódica, porque, ó por descuido, ó por no entender la materia que trataba, se dexase alguna circunstancia necesaria, sin la qual no pudo salir con su intento de resolver las ceras, aunque la intentó por seis veces solo, y en presencia de dos sugetos profundamente instruidos en semejantes experiencias, y con el artículo de la Encyclopedia delante. Le salió inútil la experiencia no solo con la sal de tártaro, sino aun con el cremor de tártaro; y ni con la una ni con el otro pudieron disolver las ceras, segun se prometia, ántes bien quedaron mas duras que ántes.

Esta solucion de las ceras, que es de Monsieur Bachelier, aunque fué premiada por entónces, sospecho que en lo sucesivo haya perdido mucho de su celebridad, y del aprecio que consiguió al principio. No hubiera dexado así perecer en el olvido aquella erudita nacion un

invento tan útil y glorioso. Inmediatamente habria hecho que le pusiesen por obra un gran número de Profesores; pero ello es que despues de Monsieur Bachelier nadie se sirve del descubrimiento nacional. Se puede creer que la Academia encomiase y premiase por entónces al inventor, mas para animarle á proseguir perfeccionándolo, que por su actual mérito, como se hace algunas veces; y no es errada política.

Da una distincion el Padre Harduino entre la pintura del primer genero, y la del tercero algo extraordinaria. Entiende por *pintura encaustica* solamente la del primer genero; y llama simplemente *pintura con el pincel* á la del tercero. Es cierto que al primer genero se dá el nombre de encaustico antonomasticamente; y aunque Plinio no señale la razon de esta particularidad, me parece que se le debe dar por la continua y nunca interrumpida accion del fuego; lo que no ha tanto lugar ni en el segundo ni en el tercer genero. Pero el primer error de Harduino está en no reconocer como encaustica la pintura del pincel, contándola Plinio con los otros dos modos de pintar al encausto, y siendo verdaderamente tal, aunque con diferente aplicacion del fuego. El segundo está en la razon que da de su distincion. „Porque en el primer „genero (dice) se pintaba con las ceras, y en „el tercero con los colores [1],“ como si en el

1 Encausto pingere, et penicillo pingere differunt: ceris illud, istud coloribus. *Hard. in Plin. lib. 35. c. 11.*

primero se pintase sin colores, y en el tercero sin ceras. En vista de esto ¿quién no temerá de la propia fragilidad? El doctísimo, el perspicacísimo Harduino cae en dos errores tan garrafales, y contradictorios del mismo lugar que actualmente interpreta. El pintar con las ceras y sin colores, como parece que quiere Harduino, tiene mucho de ininteligible y aun de portentoso. El pintar con colores solos en el tercer genero, tampoco se entiende, ni aun en la pintura en pastel, cuyos colores ó lápices artificiales están unidos con alguna goma pegajosa. Pero la misma letra de Plinio llama encaustico á este genero, y tercero de los encausticos: *Hoc tertium accessit*; y cereo expresamente, *resolutis igni ceris*.

Harto mejor que el Padre Harduino habia distinguido desde el año 1535 los tres métodos el Caballero Don Felipe de Guevara: „Dice „Plinio (escribe este sábio) que hubo en ella dos „generos, uno que se pintaba con cera, y otro „en marfil con cestro que es viriculo. Despues „se añadió el tercer genero á estos dos, desatan„do las ceras con el fuego, y gastándolas con el „pincel.[1]." Esto es puntualmente lo que dice Plinio, lo que entiende el autor de las Pruebas, y lo que yo entiendo en general. La diferencia que hay de esta interpretacion á las arriba dichas consiste en que Harduino se dexa los colores en el primer método, y las ceras y el encausto en el tercero, y señala como distintivo

1 Comentarios de Pintura, pag. 60.

del método mas propiamente encaustico el ingrediente de la cera en lugar de señalar la combustion y operacion del fuego. Landino en su traduccion de Plinio dice que se pintaba *en cera*, en vez de decir con la cera, esto es, tomó la materia *qua* por la materia *in qua*; y Palomino siguió casi enteramente la version de Landino.

Estaba reservado al erudito Español Don Vicente Requeno despues de dos siglos y medio satisfacer á los deseos que mostraba el mencionado Guevara de que „algun ingenio Italiano „resucitase este genero de pintura antigua, de „no poca estima [1], y que tenia en sí magestad „y arte, pues tan principales Pintores como los „dichos (los nombra ántes aunque pocos) gastáron su tiempo en pintalla [2]." Aunque el autor de los Comentarios interpretó con tanto acierto este lugar de Plinio tan difícil doscientos y quarenta y nueve años ántes que nuestro autor, tanto la una explicacion como la otra, es igualmente original y plausible, pues habia ya diez y siete años que el Señor Requeno estaba en Italia quando los Comentarios de Guevara se publicáron en España, lo que no sucedió hasta el año de 1788, habiéndose publicado las Pruebas en el de 1784.

La interpretacion de nuestro autor sobre la distincion específica de los tres métodos es en todo y por todo la misma que la de Guevara;

1 Comentarios de Pintura, pag. 58.
2 Pag. 64.

pero la explica con mayor distincion y claridad. Niega absolutamente á Landino, á Palomino, y á otros que los antiguos pintasen *en cera*, pues todas las ediciones de Plinio dicen solamente *cera*, y no *en cera*, que significa pintar con la cera como ingrediente, y no sobre la cera como superficie ó imprimadura; y porque el texto dice claro que la cera (se entiende colorida) era la materia con que se daba de color á los dibuxos, y no el plano ó superficie que se debia colorir.

Aunque reconozco gran acierto en la version del Señor Requeno, no me puedo reducir á seguirla en todos sus puntos. Interpreta el *resolutis igni ceris* en lengua Italiana *struggendo la cera al fuoco* [1], pero el *struggere* corresponde rigurosamente al Castellano *derretir*; y aun quando se le diese otra mas extensa interpretacion, siempre quedaria obscuro el paso, miéntras no se dé el verdadero significado al *resolutis*, lo que á mi juicio no ha hecho este literato.

El Coronel Caballero Lorgna, Director de la Academia de Chímica en Verona su pátria, requiere en la cera de este tercer método una cierta solubilidad para poder usar de ella en frio, y con el agua natural. Esta solubilidad es indispensable; pero la regla que prescribe para lograrla, ademas de no haberla conocido ni Griegos ni Romanos, por quantas experiencias hayamos hecho nuestro autor y yo, no hemos podido salir con ella, aunque atenidos escru-

1 Requeno, pag. 211.

pulosamente á los ingredientes y operaciones que prescribe para conseguirla. Nuestro autor la halla igualmente necesaria en su teoría; pero el efecto que resulta de la práctica no es absolutamente resolucion, y mucho ménos resolucion al fuego: *resolutis igni ceris.*

Mi interpretacion, y la práctica que propongo, se reduce á una distincion, que se debe hacer de accion resolutiva, y de accion liquefactiva. Mas claro: se debe distinguir el resolver la cera del derretirla. Se ha de derretir la cera ántes con el fuego para purificarla; pero esto aun no es resolverla, sino hacerla púnica. Se debe derretir segunda vez la misma cera; y esta aun no es resolucion, sino preparacion para ella. Se debe reducir á un estado de blandura permanente, de suerte que quede mantecosa y docil al pincel, como los colores al oleo, de suerte que se pueda pintar en frio, desleyéndola con agua natural á arbitrio del Profesor. Esta tercera accion del fuego ayudada de algun ingrediente y alguna otra diligencia previa obra propiamente la resolucion, á distincion de las dos antecedentes, que no son sino fusion ó liquefaccion. En el capítulo XXV daré razon de los fundamentos que tengo para dar este sentido al paso de Plinio, y en el XXXI se explicará la maniobra.

CAPÍTULO IX.

Del método de Ludio Romano.

Es gran desgracia que el restablecimiento de las buenas prácticas, y la reforma de los abusos inveterados haya de ser comunmente tan odiosa á la multitud, quanto gustosa la novedad por mas claros y mayores inconvenientes que tenga. No pudo ménos de ocasionar el mayor perjuicio la que introduxo Ludio Romano en la mas bella de las tres Bellas Artes. El poco gasto en la pintura, el ménos trabajo mental para los Profesores de aquel tiempo, la fácil inteligencia para el menudo pueblo, y para un pueblo cansado de las bellezas heroycas abriéron el camino á Ludio para plantar y propagar su método, á mi entender perjudicialísimo, tanto á la parte noble, como á la mecánica de esta facultad. ¿Cómo lograrian su intento los Novatores, sin hacerse desde luego proselitos, que siguiesen y decantasen la novedad que los Xefes procuran introducir? ¿Cómo decantarla y seguirla sin concebir en ella alguna utilidad verdadera ó imaginaria que les mueva á semejantes elogios? Los hombres de medianos alcances y de poco ánimo raras veces cometen graves errores trascendentales, ni suelen dar ciertos pasos falsos que llamen á sí la general atencion. Ludio Romano, hombre atrevido, sagaz, y pronto en aprovecharse de la ocasion para hacerse célebre, supo

valerse oportunamente del tiempo en que las ciencias y las artes, despues de haber llegado en Roma al colmo de su mayor perfeccion, comenzaban á padecer los primeros desmayos. Observó que empezaba á resfriarse la emulacion entre los Artistas que sentian ya poco el estímulo de la gloria que les iba empezando á doler el gastar en las preciosas resinas, y que la novedad debia ser bien recibida; y en lugar de intimar á los Profesores para que sacudiesen la pereza, no tuvo reparo en dar el último impulso á la pintura, y al método mas digno de pintar las paredes que habia conocido el mundo, qual es el tercero de los encausticos, substituyendo otro barato, y de gusto general de las personas triviales.

En Plinio hallamos descrito difusamente el método Ludiano, por lo que toca á los nuevos asuntos; pero con demasiada concision, por lo que hace á los ingredientes y operaciones. „No „se debe defraudar (dice Plinio) de gloria á „Ludio, que en los tiempos de Augusto intro„duxo en las paredes una pintura amenísima, „conviene á saber; villas, pórticos, labores he„chas de yerbas, y hojas entretexidas, flores„tas, bosques, colinas, estanques, lagos, rios, „riberas, como cada uno queria; diversas per„sonas que por allí se paseaban, ó iban en bar„quillos, otros que se encaminaban hácia las vi„llas sobre borriquillos ó en carros. En otras „cazadores de páxaros y de otros animales, ó „vendimiadores, como se ven en sus originales:

„magníficas villas, donde no se podia entrar si„no pasando una laguna: mugeres temerosas, „que los hombres las llevaban á cuestas, que „parecia iban á caer, y que iban con temor, con „otros saladísimos y graciosísimos donayres. El „mismo enseñó á pintar en los lugares descu„biertos, ciudades marítimas, y con poquísi„mo gasto [1]."

En las dos últimas palabras *con poquísimo gasto* consiste todo el mal por lo que toca á la parte mecánica, y propia de aquel método. El elogio que hace Plinio de Ludio por esta invencion es bastante moderado y comun [2], y fácilmente recae mas sobre los asuntos que sobre los ingredientes y operaciones con que se practicaba su nueva pintura. Es tambien cosa fácil que el mismo Histórico natural conociese que Ludio mereciese por aquel invento ántes bien reprehension que alabanza; pero le halló encomiado en

1 Non fraudando et Ludio, Divi Augusti ætate, qui primus instituit amœnissimam parietum picturam, villas et porticus, ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species, aut navigantium, terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis. Jam piscantes, aucupantesque, aut venantes, aut etiam vindemiantes sunt in ejus exemplaribus; nobiles, palustri accessu villæ, succollatis sponsione mulieribus, labantes, trepidæque feruntur: plurimæ præterea tales argutiæ facetissimi salis. Idemque subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu, minimoque impendio. *Plin. lib. 35. c. 10. §. 37.*

2 Familiaris locutio Plinio. *Hard. in Plin. loc. cit.*

los escritores mas antiguos, y por no entrar en qüestiones se fué tras ellos. Plinio como Histórico refirió esta grande revolucion que padeció la pintura, pero no se puso á exâminar un método que hallaba ya recibido entre los Pintores, á quienes gustaria mucho el ahorro de drogas costosas. Si contribuyó la invencion de Ludio para hacer demasiado generales los asuntos festivos en las pinturas y para arrinconar los serios y heróycos, confieso que hizo tambien en este punto gran daño al arte por haber apartado á los Artífices del empeño de pintar en grande las figuras, que en los paises y marinas se observan ménos, y por este motivo se pintan con ménos esmero que las figuras grandes y solas que necesitan de mayor y de mas razonada expresion. Pero finalmente los objetos que pintó Ludio, son tambien obras de la naturaleza y dignas de imitarse, como en la Poesía, y en otras artes los asuntos humildes y festivos, como no ofendan la decadencia, ó no repugnen al buen juicio. Es de sospechar que Ludio hubiese hallado ya el depravado uso de aquella especie de ornatos que tan justamente detestaba Vitruvio; y así en esta parte hizo mas bien que mal, introduciendo sus paises y marinas, quizás con el fin de quitar las pinturas monstruosas y desatinadas. La lástima fué que no lo pudo conseguir, y que triunfan despues de mil y novecientos años en las mas cultas Provincias de Europa, y á pesar de tantas especulaciones de los sábios de este siglo sobre las artes.

Es bien arduo el determinar con certidumbre qué especie de pintura fuese la de Ludio. Guevara afirma en una parte [1], y supone en otra „que fué inventor de que se pintasen las pare„des al fresco y á muy poca costa [2].“ La circunstancia de ser pintura *de poquísimo gasto*, parece que favorezca su opinion: no siendo necesarios para el fresco los ingredientes que requiere el temple y las pinturas de las ceras. Por otra parte el Señor Requeno cree, que en la pintura de Ludio tuviesen lugar las colas; y ciertamente en las paredes de las antiguas termas hay mas de un indicio. En las de Tito, en las de Caracalla, y en otras paredes de Roma antigua se observan dos diversas especies de pintura, una al fresco, segun se cree, y otra que se borra con solo tocarla, señal de que la humedad ha obrado con todo su poder en las colas ó gomas pegajosas con que se unian aquellos colores.

Ademas de suponer el autor de las Pruebas que en dicha pintura entrasen las colas, dá tambien lugar á la cera, prescribiendo la dosis, que es de dos partes de cola humeda, y una sola de cera para unirlas con los colores molidos. Ultimamente añade la operacion encaustica, como propia tambien de este genero, y que propone como digno de restablecerse como los de los Griegos. Pero sobre este método que nuestro

1 Guevara, Comentarios de la Pintura, pag. 49.
2 Guevara, pag. 213.

autor da por Ludiano, y sobre su utilidad se ofrecen algunos reparos.

1º No se halla indicio alguno de cera en el Histórico natural quando describe el método Ludiano, ni siquiera hace mencion de las colas ó gomas pegajosas, y solo las supone nuestro autor por ilacion, y en vista de las observaciones que otros han hecho en Nápoles y en Roma, donde hay pinturas de aquel genero: y por ser la cola ingrediente mas barato que el incienso y otras gomas resinosas, cuya ventaja hizo valer el Romano Profesor para introducir su invencion.

2º Aun dado el caso que la dosis de ingredientes del método Ludiano fuese la misma que la que nuestro autor propone; ni el uno ni el otro serían métodos, sino con mas razon glutinosos, ó de las colas por la mayor porcion que entra de estas que de la cera, como se ve en el núm. 3 del método de nuestro autor para pintar las paredes. Y si hemos de entender con Harduino [1] el paso de Plinio en que distingue dos generos de pintura, uno para las naves, que admitia la combustion, y otro para pintar las paredes, que no la sufria *porque las paredes no admiten las pinturas que se queman* [2]: en este caso digo no seria cier-

1 Alieno parietibus genere, sed classibus familiari. *Plin. lib. 35. cap. 7. §. 33.*

2 Picturas, quæ inuruntur, parietes non ferunt. *Hard. in loc. cit.*

tamente encaustico el método Ludiano, faltándole aquella operacion que le debia caracterizar de tal.

Si se quemaban las paredes con el método que nuestro autor propone como Ludiano, ó se quemaban dándolas encima el barniz de cera, ó sin darlas tal barniz. En el primer caso, yo no puedo hallar semejante barniz entre los Pintores, sino entre los Arquitectos, ó los que daban de un color solo á las paredes, ministerio casi el mismo, ó el mismo que el de nuestros enjalbegadores: ni llevaban otra mira en esta maniobra, sino la de preservar los espacios monochromos teñidos de bermellon de las alteraciones que podian padecer expuestos al sol, á la luna [1] y á la humedad. Dice Plinio que servia la cera para mezclarla con los colores en la pintura para innumerables usos de los mortales, como tambien para la defensa de las paredes y de las armas [2], pero no para barnizar con ella la pintura de varios colores. Si se quemaban sin este barniz, una pintura casi toda cola, ¿qué beneficio puede esperar de la aproximacion del fuego, sino surboliciones, ú otra alguna alteracion perjudicialísima?

Tanto la cera, para empastar con ella los co-

1 Solis atque Lunæ contactus inimicus. *Plin. lib. 33. cap. 7. Vitr. lib. 7. cap. 9.*

2 Variosque in colores (cera púnica) pigmentis traditur, ad edendas similitudines, et innumeros mortalium usus, parietumque etiam, et armorum tutelam. *Pl. lib. 21. cap. 14. §. 49.*

lores, como la adustion y barnizado, que atribuye nuestro autor al método Ludiano, no se hallan ni en Vitruvio, ni en Plinio, ni en Harduino, ni en Guevara, ni en otro alguno: y solo podemos sacar en limpio que las obras de un método de colas y gomas no resinosas sino elásticas no deben ser muy duraderas; y aun el mismo Señor Requeno, sin embargo de introducir en él la cera, no las tiene todas consigo. „Pero „no sé (dice) si la duracion será igual á la de „las pinturas de las resinas y cera en las ta„blas [1].” Demas de esto, Plinio hace mencion de tres solos generos de pintura encaustica, y no cuenta el Ludiano entre ellos; ántes bien en las noticias que nos da de aquel Pintor distingue este genero en lo ameno de sus asuntos, y en lo sumamente económico, sin nombrar ceras, resinas, ni encausto de modo alguno.

Finalmente, si no se quemaban estas pinturas Ludianas ¿qué ventaja llevaba este método al del moderno temple? Por lo que toca á la duracion ¿quién no dará la preferencia al moderno fresco, aunque método imperfecto, segun el Anónimo Italiano y el Frances La Combe [2].

Se puede atribuir el orígen del moderno temple al método Ludiano, si no es el mismo: por mas que el mismo La Combe halle ocasion

1 Requeno, tom. 1., pag. 327.
2 La Combe, Diccionario Portatil de las Bellas Artes V. Fresco.

para juzgar de esta pintura, que es la primera de las que se han usado [1]. Si probase que el uso de las colas y gomas elásticas era anterior á los de las ceras y encaustos, tuviera mucho adelantado; pero aun tendria que caminar. Entre tanto hay motivo para creerle originario Ludiano, aunque su preparacion en las termas de Caracalla, que es en gran parte de ellas perfectamente Vitruviana, le distinga notablemente del moderno.

CAPÍTULO X.

Método que propone el autor de las Pruebas para la pintura en las tablas, y para la de las paredes.

§. I.

Como las instrucciones que da nuestro autor se contienen en mas de un capítulo, remitiéndose mas de una vez en el 26 á lo que ha dicho en el 25 y en otras partes, se entresacarán las reglas mas prácticas de este y de otros, siguiendo al pie de la letra el 26 entero para dar una idea clara del *Método con que se han hecho las tentativas despues de la primera impresion de las Pruebas, y de que deben los Artífices servirse en adelante*, que es el título que le da su autor [2].

1 La Combe, *V.* Guazzo.
2 Tom. 1., pag. 388. Parma.

„La última advertencia (dice el autor en la „pag. 388) que se debe hacer para cultivar me„jor mis encaustos, es que se prevalgan los Pro„fesores del método que últimamente prescribo „en el capítulo siguiente."

CAPÍTULO 26.

Método con que se han hecho &c.

1º „Se debe hacer el agua de goma y cera „con el método que he prescrito en el antece„dente capítulo, advertencia 8ª, que es. Se pre„pare agua de goma y de cera del modo siguien„te: 1º Echense tres libras de agua natural den„tro de una olla nueva vidriada, y esta se arri„me al fuego. Debe ser este recipiente tal, que „quede vacía una quarta parte de él, para que „quando hierva la cera con la goma no rebose „fuera la espuma. 2º En dicha agua se des„leirán dos onzas de goma arábiga hecha polvos, „que se harán cocer allí mismo, hasta que se „deshaga. 3º Desleida la goma arábiga, se echa„rán dentro de la misma olla dos onzas de cera „púnica muy blanca, y esta se recocerá tres ó „quatro veces en el agua de goma. 4º Se qui„tará del fuego la olla, y luego que se haya en„friado el agua, se verá encima una costra de ce„ra blanquísima. Se hará un agujero en la cera sin „romperla, y de suerte que no se haga pedazos „toda la costra, y luego por declinacion se echa„rá toda el agua encerada dentro de una olla

„nueva. Sirve esta agua para moler los colores „con la pasta de almáciga y cera, y para empas- „tar quando se pinta.

2.º „Ademas de esto se deben hacer las pas- „tas de almáciga y cera con el método prescri- „to en el mismo capítulo num. 7, y es como se „sigue: se echa en un pucherito vidriado y „nuevo dos partes de cera púnica, y cinco de „almáciga purgada. Adviértase, que si se pone „á derretir la cera, y despues se hecha la almá- „ciga, esta no se une con la cera. Es necesario „seguir este órden. Echese ántes la almáciga, y „luego que esta se haya derretido entre ascuas, „se añadirán dos partes de cera púnica: ó sino „echense á un mismo tiempo la cera y la almá- „ciga, y despues de bien desleida al fuego (pe- „ro sin hacerlas hervir, ni tenerlas mucho tiem- „po entre las brasas) se echará en una jofayna „llena de agua fresca de pozo, y luego que se „enfrien, se verán hechas las pastas.

3.º „Muélanse con el agua de cera y goma „los colores sobre el pórfido (ó si se quiere en „un mortero á la antigua) juntamente con un „poco de pasta de almáciga y cera. Encargo „que el agua de cera y goma no sea fuerte ó „cargada, ántes bien floxa y ligera, y esto se lo- „gra debilitándola con agua.

4.º „Los colores molidos se tendrán en unos „vasitos con agua de goma y cera, y de este „modo se conservarán, como los colores al oleo „en el agua fresca.

5.º „Quando se emprende alguna obra se pre-

„pare la tabla ó lienzo con los colores molidos „con sola cola.

6º. „Las operaciones del colorido son las „mismas que en los métodos ordinarios. Se han „de evitar las veladuras demasiado ligeras, de „que es muy enemigo el encausto. Es necesario „hacerlo todo empastando; y se requiere en todas „las cosas mucha masa de color para que salga „mas hermoso lo que se pinta, y no desaparez„can ciertos contornos coloridos con demasiada „ligereza.

7º. „Acabada la pintura, y bien enxuta, se „hace el encausto del modo siguiente: 1º Se „derrite cera púnica (ú otra cera blanca) en un „pucherillo nuevo. 2º Luego con un pincel en „asta se cubre de cera desleida lo pintado, de „modo que no se vea el color de la pintura. „3º. Se toma un caldero lleno de brasas, y se „arrima á la cera con que se cubrió la pintura: „parte de la cera penetra y se une con la almá„ciga de la pintura, parte queda pegada á la „superficie del quadro, y lo restante se despren„de goteando. En el aplicar el fuego es necesa„rio observar. Lo primero, que no se pare en „un sitio el calderillo. Lo segundo, que se ten„ga la pintura perpendicular, ó en el caballete, „o en otra armadura semejante, para que pue„da resvalar mas libremente la cera. Lo terce„ro, que el fuego sea mucho y muy vivo. Lo „quarto, que se empiece á calentar la pintura „desde arriba hasta abaxo. Hecho de este mo„do el encausto, quando empieza á enfriarse el

„quadro, se toma un pañizuelo blanco, y con él „se refriega la pintura; y se puede continuar re- „fregándola aun despues de frio." Hasta aquí el capítulo 26.

Al fin del primer tomo, y despues de su índice, explica las operaciones que representa cada una de las dos estampas que se han añadido en la impresion de Parma. La explicacion de la primera dá algunas noticias que pueden aclarar mas el método, y así las considero como necesarias para su mayor inteligencia. „Casi siem- „pre (dice) he dado el fuego á los quadros pe- „queños, teniéndolos en la mano mirando há- „cia la llama de una chimenea bien encendida, „pero de modo que no les toque el fuego, y „observando el momento en que la cera em- „pieza á gotear para apartarlos, ó acercarlos mas „con la mira de que la superficie quede igual: „otras veces, aunque pocas, los quemé con el „braserillo lleno de ascuas, teniéndolos en el ca- „ballete sobre que se habian pintado.

„Los quadros grandes ni se pueden ni se de- „ben quemar sino con el calderillo lleno de fue- „go muy vivo, empezando desde lo alto, y „teniendo levantado y derecho el quadro. El „calderillo debe ser grande, y el fuego muy „vivo: y nunca se debe tener quieto en un lu- „gar, ántes bien debe estar en continuo movi- „miento de un lado al otro al traves de la pin- „tura para que la superficie quede igual."

§. II.

Método de Ludio Romano, segun el autor de las Pruebas, para pintar las paredes.

„Pero dígase como he practicado el método „de Ludio [1].

1º „Se prepara cola, que llaman de Alema„nia, ó si se quiere la de orejas de buey, „echándola en agua para que se ablande, y pier„da su natural dureza y sequedad.

2º „De esta cola se toma una porcion, y „se pone al fuego dentro de un pucherillo, sin „echarla mas agua que la que tiene incorporada „dentro de sí la misma cola.

3º „Al mismo tiempo se echa cera blanca „vírgen la mitad en cantidad ó peso de lo que „pesa la cola humedecida.

4º „Se mezclan con un palito, y quando ya „están desleidas y unidas, se echa dentro el color „hecho polvo menudísimo, y se vuelve á mezclar „todo de nuevo. La cantidad del color debe ser „tanta que se absorba en él la cera y la cola.

5º „Se dexa hervir toda la masa del color, „volviéndola á mezclar con una espátula ó pa„lito, y luego se echa un poco de agua fresca „natural en él mismo, y se aparta del fuego.

6º „Para preparar las tintas ó colores de „suerte que se pueda pintar desde luego, es ne-

1 Pag. 329. y sig.

„cesario volver á moler sobre el pórfido ó en „un mortero una porcion de aquella masa co„lorida de los pucherillos.

7º „Todo lo demas se hace como quando „se pinta al temple ordinariamente.

8º „Acabado el quadro [1] y enxuto, se hace „el encausto de esta manera. Se echa en un pu„cherillo vidriado y nuevo cera blanca con un „poco (pero poco) de aceyte. Se derrite al fue„go la cera, y se cubre de ella con el pincel „todo lo pintado. Despues de cubierto se to„ma un brasero lleno de ascuas, y empezando „desde lo alto, se va recorriendo y calentan„do parte por parte la cera: una porcion de „esta penetra sin alterar los colores, otra que„da pegada á la superficie, y la mayor se derrite „y baxa goteando por el quadro.

9º „Ultimamente, quedando igual toda la „superficie, se toman en la mano algunas velas „de cera encendidas, y acercando la llama con „la izquierda á la pintura, y replegando los si„tios recalentados con un lienzo bien limpio en „la derecha, se consigue el lustre de la pintura.

10 „En los techos paralelos al suelo se cu„bre de cera la pintura á cortos trechos y lige„ramente, para que no sea necesario hacer go„tear la cera superflua [2].“ Hasta aquí del método de nuestro autor.

1 Esto es, espacio de forma quadrada, ú otra que se ha pintado en la pared.

2 Explicacion de las láminas.

CAPÍTULO XI.

Observaciones sobre los métodos antecedentes.

Entro en este capítulo venciendo mas que en otros mi natural repugnancia á toda disputa é impugnacion. En este mas que en otro alguno son mas freqüentes las ocasiones de hacer ver mi opinion contraria á la del autor de las Pruebas, por hallarse analizado en el capítulo antecedente todo su sistema. Protesto al mismo tiempo que por necesidad de seguir el fin que me he propuesto, y segun infiero de mis especulaciones, manifiesto mi oposicion á varios de sus dictámenes, abominando toda contestacion aun literaria; y mucho mas con un sugeto, á quien profeso tanta parcialidad, como es notorio en Roma, segun se puede observar en el discurso de este mismo tratado, y debe constar de algun otro modo al mismo Señor Requeno. Por otra parte son muy diversos los modos de pensar de los hombres; y espero que los lectores no encuentren mis opiniones tan destituidas de fundamento, que las atribuyan mas á un desordenado apetito de impugnar, que al deseo de descubrir la verdad y á la utilidad de la pintura, de que no debo prescindir, por un escrupuloso miramiento de no manifestar mi disenso al parecer del docto escritor, quando en varias ocasiones pide ayuda á los estudiosos para la mayor rec-

tificacion de sus métodos. En esta suposicion creo seguir satisfaciendo á los lectores, y no desagradar, ántes bien obedecer á nuestro autor, proponiendo las observaciones siguientes:

1ª Mezcla nuestro autor en la pintura de las tablas y otras superficies semejantes varios ingredientes, que son propios y solos de la pintura de las paredes.

En el num. 1º del capítulo antecedente se prescribe la goma arábiga: y prescribiéndola supone nuestro autor que esto sea conforme á la práctica Griega; pero ni aun quando el método Ludiano fuese admisible y constase que Ludio hubiese usado las tales gomas pegajosas ó elásticas; ni aun quando el uso de las tales gomas fuese propio de la pintura de las paredes, se descubre razon para atribuirle á la de las tablas, y mucho ménos para considerar como Griega esta práctica, no hallándose memoria de semejante droga para la pintura desde Polignoto hasta Ludio, ni desde Ludio hasta Plinio, ni en tablas ni paredes.

2ª Tambien introduce en las pinturas movibles las colas para la imprimacion ó aparejo de ellas, siendo un ingrediente propio de la pintura Ludiana, y usada tambien en tiempo de Vitruvio. Pero no hay memoria de que en ningun tiempo de Atenas ni de Roma sirviesen para las pinturas de las tablas. Véanse los núm. 1º y 2º del §. II.

3ª Da lugar tambien en la pintura de las paredes, como conforme al método Ludiano, á la

cera; y esta unida con la cola. Véase el §. II. núm. 3.º, 4.º y 5.º

De quanto se lee en Plinio y demas Escritores que he consultado acerca de la pintura de Ludio, no se encuentra vestigio de cera, ni mezclada con los colores, ni sobrepuesta como barniz sobre las pinturas, ni desleida con cola, ni con otro ingrediente. Los Griegos mezcláron sus colores con ceras y resinas; no con gomas elásticas ó con colas, como se supone en el método Ludiano.

4.ª Admite el barniz de cera en las pinturas de las tablas, *V.* núm. 7, no constando de autor alguno tal ingrediente ni tal operacion, ni en pinturas de tablas ni de paredes.

El barniz de cera que alega el Señor Requeno, como apoyado de Plinio [1] y de Vitruvio [2], no servia para las pinturas, sino para defender los compartimientos, ó abacos monochromos, ó de un solo color, que era el minio y no otro, de las alteraciones que padecia estando expuesto al sol y á la luna. Esta maniobra no era pictórica, sino propia de enjalbegadores ó albañiles, ú otros oficiales subalternos de los Arquitectos. Los Pintores ponian despues encima de estos espacios ó campos coloridos las figuras, no con cera, sino con colas ú otra materia pegajosa, segun se colige de las pinturas de las excavaciones antiguas, en que se ve claro el método de Lu-

1 Plin. lib. 33. cap. 7. §. 40.
2 Vitruv. lib. 7. cap. 9.

dío, y no aparece señal de cera sobre las figuras.

6.ª Introduce tambien una segunda adustion con una vela ó velas encendidas, que no es propia de pintura alguna Griega ni Romana, ni tenia lugar, como supone, en el barnizado. La candela ó candelas tenian un oficio muy diverso del de quemar ó derretir con la llama la cera de los dichos compartimientos, como se verá en adelante mas por extenso.

Fuese ó no el método idéntico con el que nuestro autor propone como tal; es cierto que dió ocasion para que la nobilísima Arte de la Pintura quedase en manos de gente baxa y sin máximas de buena educacion, desapareciendo al mismo tiempo el honor del arte en el Imperio [1]. He visto y exâminado muy despacio las pinturas de aquella parte de termas de Tito que está dentro de una viña inmediata al Coloseo. Contempladas sin prevencion, se hallan muy inferiores en la invencion y exâctitud á las de nuestros modernos Pintores de ornatos. Creo muy bien, por la semejanza que tienen aquellos ornatos con los modernos, lo que el Caballero Vasi [2] afirma de que excitáron en Rafael de Urbino el gusto de aquellos ornatos que se ad-

1 Requen. pag. 328.

2 Itinerario instructivo. Dicen que Rafael hizo terraplenar aquellas salas, para que no se supiese de donde habia tomado el gusto de lindezas tan desatinadas. Hubiera sido mejor que nunca las hubiera visto; que no hubiera dado lugar á que el dia de hoy se apreciasen tanto semejantes delirios. Es muy de extrañar en el de Urbino

miran en los corredores del Vaticano y en alguna de sus salas, y que con tanto gusto copian los buriles mas valientes y los pinceles mas aventajados para adornar con preferencia á toda otra imágen las piezas de los Grandes y de otros que no lo son. Pero lo cierto es que el imitador los executó harto mejor en el Palacio Pontificio, que el Pintor Imperial en las termas de Tito; si no se atribuye la poca felicidad en la execucion á la priesa con que las hizo concluir aquel Emperador [1]. Al pasar debaxo de una bóveda me teñí el sombrero de bermellon [2], y ví que con un ligerísimo contacto se quedaba pegado á los dedos hecho polvo. Este

mozo de tan buenas máximas, conocimientos pictóricos, y lo que es mas de tan familiar y continuo trato con los ilustres Literatos de la Corte de Leon X, que se aficionase tanto á pinturas tan irracionales, y que no le fuesen á la mano, ó no se las desacreditasen aquellos Sabios. Se advierte en varias de sus pinturas, que obró sin consejo de quien supiese mas que él.

1 Amphitheatro dedicato, thermisque juxta celeriter extructis. *Sueton. in 7. Titi.*

2 Estas salas se descubriéron habrá veinte años, sacando de ellas mucha parte de la tierra de que estaban llenas, pero desigualmente, para poder observar las paredes desde diferentes alturas, y dexando algun espacio elevado para poder ver de cerca las bóvedas; y así es fácil que en algunos sitios llegue un hombre á tocar con la cabeza en alguna parte de ellas, como me sucedió á mí, que no soy muy alto. El desenterramiento de estas pinturas dió ocasion á la moda de los ornatos, que han vuelto á contagiar con nueva fuerza el buen gusto de todas las Bellas Artes del dibuxo.

es para mí un indicio claro de que la humedad habia obrado en las colas de aquellas pinturas con toda su actividad, y de que con estas y no con las ceras se habian executado aquellas labores. Por mas veces que apliqué la luz de una vela, para ver si podia rastrear con el olfato ó con la vista alguna mezcla de cera, no pude percibir olor alguno de ella, ni de betunes ó gomas resinosas. Hallé en aquel sitio tres cosas dignas de observarse. La primera, el bermellon conservado verdaderamente como si se hubiera puesto allí el dia antecedente, sin embargo de la grande humedad del sitio. La segunda, ciertos fondos negros ó casi negros tan iguales y tersos, que parecian de marmol bruñido; pero tampoco pude percibir en estos ni con el contacto, ni con la aproxîmacion de la llama alguna señal de cera, ó de ingrediente resinoso. La tercera, el oro en algunas hojas conservado tambien excelentemente. Me pareció manipulado con la misma economía por lo delgado de sus panes ó bracteas que el dia de hoy. Nuestros Literatos y juiciosos Profesores no sé que dirán del dorado de algunas hojas de yerbas que hay allí: lo cierto es que allí se ven; de donde se infiere por lo ménos, que aquel Pintor tenia ya muy depravado el gusto.

CAPÍTULO XII.

Instrumentos y materias de la pintura encaustica del pincel.

Julio Polux, aunque de nacion Egipcio, y Escritor en tiempo de Comodo, á quien dedicó su Onomasticon, suministra varias noticias mas seguras y ordenadas que otros acerca de los instrumentos, materias y operaciones propias de la pintura cerea del pincel. Y aunque escribió en tiempos en que el arte estaba ya envilecida y depravada en el imperio casi ciento y ochenta años habia por la intrusion de las colas y otras causas ya dichas: sin embargo compuso su Diccionario en Atenas donde pudo observar mejor en las obras que quedaban las antiguas prácticas de las Bellas Artes, que como allí nacidas y cultivadas se conservaban muchas de ellas en su ser con mayor estima, y sin haber padecido tanta alteracion; lo que no sucedia en Roma, donde Ludio habia ya introducido tanto tiempo ántes su perniciosa innovacion.

Llama Polux armas del Pintor á las *tablas, tabletas, trípodes de las tablas, pulpitos, estilos, pinceles, y á las tablas de box*[1]. Entre las tablas y tabletas no parece que hubiese otra diferencia

1 Pictoris autem arma tabulæ, tabellæ, tripodes tabularum, pulpita, styli, penicilli, buxeæ tabulæ. *Jul. Poll. lib. 10. cap. 37.*

sino la del tamaño; y tanto las primeras quanto las segundas parece que no debian tener otro uso mas que el de pintar en ellas. No así las terceras que eran tablas de box, y servian, segun la fundada opinion de nuestro autor y de otros, para notar en ellas los pensamientos, y borrarlos con facilidad. Las trípodes de las tablas debian ser diversas de los pulpitos, pues no es creible que Polux en una cláusula nominativa repita dos veces un mismo instrumento. Las trípodes corresponden perfectamente á nuestros caballetes de tres pies, y servian para que estribasen en ellos las tablas miéntras se pintaban [1]. Alguno cree que los pulpitos fuesen unos caballetes pequeños ó especie de atriles para trabajar obras pequeñas teniéndolos sobre una mesa.

No se conoció entre los antiguos el uso del lapiz para dibuxar y notar los pensamientos, sino para la medicina. Plin. lib. 36. cap. 20. Se llamaba *Hæmatites*: los Italianos lo llaman *Matita* ó *Amatita*. Y así en lugar del lapiz y lapicero se señalaban los contornos y los pensamientos, segun Polux, con el estilo ó punzon, no haciendo rayas de color, sino surcos con la punta de aquel instrumento sobre la tabla preparada.

El pincel, instrumento principal de este genero, debia ser de la misma forma y materia que los que usamos hoy dia. De estos se distin-

1 Idem, in quo tabulæ cum pingantur, innituntur, lignum est tripes, et pulpitum vocatur, et κανόνιον. *Poll. lib. 7. cap. 28.*

guian las brochas y brochones como ahora en el tamaño, en ser de cerdas, en la denominacion, y en usarse en operaciones groseras como blanquear, colorir paredes, y cubrir de cera los compartimientos. Propone el Señor Abate Requeno, como muy á propósito para este genero de pintura, los pinceles de cola de marta: yo he pintado muchas veces con los de pies de cabrito, y juzgo que la ventaja de una especie de pinceles sobre la otra se deba calcular segun la variedad del tamaño y estado de la pintura.

Plinio habla de ciertos pinceles hechos de esponjas, y Monsieur Felibien infiere que *los antiguos usaban sin duda alguna los hechos de pedacitos de esponja, y así pudo acaecer muy bien lo que se cuenta de un Pintor, que no habiendo podido representar la espuma de un perro, se salió con ello, tirando despechado la esponja sobre el lienzo* [1]. Yo no creo que tales pinceles fuesen para pintar, sino que los llamasen así por alguna semejanza ú analogía con los pinceles verdaderos. Antes de Vitruvio ya era conocida la brocha y el brochon que eran de cerdas; y ni este autor como tampoco Plinio dan á instrumento semejante otro nombre sino el de *seta* ó *setta*: y quien inventó la brocha para blanquear ó dar la cera á los abacos, pudiera fácilmente inventar, sino se habia ya inventado ántes, el pincel, instrumento mas pequeño y de pelo mas suave, y propio para

1 Dizionar. univers. delle Arti, e delle Scienze d' Efraimo Chambers. *V.* Penello.

pintar delicadamente. Ademas de esto, los pinceles de esponjas, de que Plinio hace mencion, servian para innumerables usos, especialmente de la medicina, y entre estos para ponerlos sobre los orzuelos ó tumores de los ojos empapados en vino dulce [1], y los pinceles pictóricos no son tales sin caña ó cañon, y esta es incómoda é inútil para el efecto. Tampoco se puede inferir del suceso que Plinio cuenta de Protogenes y Nealces, sino que el uno y el otro Pintor enfadados tirárón no el pincel, sino la esponja contra la tabla (el bueno del Frances quiere que sea lienzo), y de este modo la casualidad formó la espuma [2]. Ultimamente, en el mismo caso que Sexto Filósofo refiere como sucedido á Apeles [3], se dice expresamente que tiró la esponja en que limpiaba los colores de su pincel, y no el pincel. Exàminando yo estos dos pasos del Histórico natural, hice la experiencia de pintar con un pedacito de esponja, que me pareció ménos desproporcionada para el caso, poniéndola en la extremidad de una asta, y haciéndola una punta como la de pincel; pero luego que tocó el agua, perdió toda su elasticidad, y quedó como un tra-

1 Mollissimum genus earum penicillo: oculorum tumores levant ex mulso impositi. Iidem abstergendæ lippitudini utilissimi. Lib. 31. cap. 11.

2 Spongiam eam impegit inviso loco tabulæ, et illa reposuit ablatos colores, qualiter cura optaverat. *Pl. lib. 35. cap. 10.*

3 Ajunt spongiam, in quam abstergebat penicilli sui colores. *Sextus lib. 1. Pirr. cap. 12.*

po mojado. La esponja de que yo me valí era quizás de Aquileya [1], pues era fina y espesa, y consiguientemente la mas aparatada, si es que ha habido alguna para hacer pinceles de Pintor. Tambien perderia mucho de lo que tienen de maravilloso estos dos casos, quedando executada la espuma con un instrumento tan propio para pintar como el pincel, ya fuese de pelo, ó ya de la misma esponja dispuesta de un modo desconocido á nosotros. Verdaderamente es mas admirable que quedase pintada la espuma con la esponja, siendo esta un mueble mas á propósito para borrar y limpiar en él y con él los colores sucios é inútiles que para pintar.

Somos tambien deudores al mismo Polux de las luces que nos da acerca de las materias de la pintura, y las mas apreciables son las que cita de Isocrates, orador del mejor tiempo de Atenas, y en que los ingredientes de la pintura se conservaban escrupulosamente entre los célebres Profesores Griegos, sin arbitrarse aquellos grandes y sábios Pintores en mudar el método que habian reconocido por el mas digno de todos: *Las materias* (dice) *son las mismas tablas, tablillas, y segun Isocrates, la cera, los colores, las drogas y las flores* [2].

1 Spongiarum tria genera accipimus, spissum, ac prædurum, tragos id vocatur: spissum, et mollius manon: tenue, densumque, ex quo penicilli, Achilleum. *Plin. lib. 9. cap. 45.*

2 Materiæ ipsæ tabulæ, tabellæ, et secundum Isocratem cera, colores, pharmaca, flores. *Poll. lib. 7. c. 28.*

En vista de esto se requiere la cera primer ingrediente de la pintura cérea. Los colores tanto naturales como artificiales de diversas tierras, metales, flores, y otras materias. Tambien se requieren gomas resinosas para dar consistencia y firmeza á la natural blandura y fragilidad de las ceras, ayudándose para este efecto de la accion del fuego. No podemos especificar quales fuesen estas gomas en particular sino la sarcocola, que segun Plinio, era utilísima á los Pintores y á los Médicos [1], y semejante poleo del incienso, ó al incienso triturado. La experiencia me ha enseñado que son tambien muy á propósito la almáciga y la sandáraca para mezclar qualquiera de ellas con la cera y con los colores.

Las materias sobre que se pinta con el pincel son muchas. Las tablas, las paredes, las tierras cocidas, las piedras, el marfil, los metales; y se puede pintar muy bien sobre los lienzos, aunque no lo hayan practicado los Griegos.

En Grecia y en Roma usaban para moler los colores y unirlos con la cera, en lugar de la piedra llana, un mortero de piedra escogida. Nuestro autor juzga que fuese de pórfido; pero Plinio señala como la mejor para los morteros de la pintura y de la medicina una piedra de Efeso, otros leen Etesia, otra de Theos, que llamaba Pyrrhopoecillum y otras [2], sin hacer men-

1 Tit et Sarcocolla (ita vocatur arbor) gummis utilissima pictoribus, ac medicis, similis pollini thuris. *Plin. lib. 13. cap. 11.*

2 Auctoribus curæ fuere lapides mortariorum quoque,

cion de la porfirite que nombra expresamente en otras ocasiones. Nosotros podemos suplirlas muy bien con las que nos suministran las preciosas, varias y abundantes canteras de España. Toda la bondad de dichas piedras debia consistir en la dureza, en que no se gastasen, en ser cerradas de poros, de suerte que no embebiesen el color que en ellos se molia.

Se servian de una esponja para limpiar en ella los pinceles, y borrar lo que querian enmendar de su pintura. Comprueban esto los dos casos que refiere Plinio del perro de Protogenes, y del caballo de Nealces [1] arriba dichos; y Sexto el Filósofo cuenta de Apeles lo mismo [2], aclarando mas las circunstancias de los pasos del Histórico natural.

En los mejores tiempos de Grecia tenian los colores en unas tazas ó platillos, como acostumbran hoy dia muchos miniadores, segun Polux, que cita á Isocrates [3].

nec medicinalium tantum, aut ad pigmenta pertinentium. Ephesium lapidem in iis prætulere cæteris, mox et Thebaycum, quem Pyrrhopœcillum appellavimus; aliqui psaronium vocant. Tertium ex chalazio chrisiten. Véanse las notas de Broterio al lib. 36. cap. 22. de Plinio, y en ellas la explicacion de cada una de estas piedras.

1 Spongiam eam impegit inviso loco tabulæ, et illa reposuit ablatos colores. Lib. 35. cap. 10.

2 Ajunt spongiam, in quam abstergebat penicilli sui colores. *Sext. lib. 1. Pirr. cap. 12.*

3 Sed de Pictorum vasculis, Isocrate patellas dicente: nihil intererit, quominus de lancibus nomen hoc dici videri possit. *Poll. lib. 10. cap. 33.*

Tambien era necesaria el agua fresca y pura para pintar y para limpiar los pinceles. Con esta agua natural se desleian tambien los colores demasiado densos, y se borraba lo que no habia salido bien desde luego, como se probará en el cap. XVIII.

Finalmente, se necesitaba de un lebrillo ú otro continente para dicha agua, y algunas otras menudencias que dictaba la necesidad.

CAPÍTULO XIII.

Número y especies de los colores para el encausto del pincel.

No se puede dar pintura sin dos colores, uno que sea el natural de la materia sobre que se pinta, que las mas veces hace el oficio de los claros y primeras luces; y otro sobrepuesto, que en el arte se llama color con mayor propiedad que el de la materia, pues con él se forman los contornos, las medias tintas y los obscuros. Al principio no hubo mas pintura que la de las líneas ó contornos exteriores. Se duda si este genero tuvo su orígen en Sicion ó en Corinto. Hizo esta pintura con el tiempo sus progresos; y Ardices Corintio, y Thelephanes Sicionio, señalaron tambien con líneas, no solo las formas exteriores, sino tambien las interiores. La segunda se practicaba añadiendo á las dichas líneas, tanto externas quanto internas, un solo color extendido segun regla, y esta pintura se llamó mono-

chroma. Cleofanto de Corinto fué el primero que dió á aquellas pinturas lineares de color con el del barro cocido y molido [1]. Despues se aumentáron los colores hasta quatro, que eran de los blancos el Melino, de los amarillos el Atico, de los roxos la tierra de Sinope, y de los negros el atramento. „Con solos estos quatro afir„ma Plinio, que hiciéron obras tan prodigiosas „Apeles, Echîon, Melancio y Nicomaco, cu„yas tablas se vendian por lo que valian las ri„quezas de lugares enteros [2]." Pero en este punto es acreedor Ciceron á mayor deferencia, como mas cercano que Plinio á los tiempos de que se trata. „La misma razon (dice) milita en „la pintura que celebramos de Zeusis, Polignoto y Timantes, y en los contornos y formas „de los que no usáron mas de quatro colores. „Pero en Echîon, Nicomaco, Protogenes y Apeles ya se halla perfeccionada la pintura en to„das sus partes." Cic. in Bruto, núm. 70. Y así se puede inferir que la gran variedad y número de colores que se han usado despues hubiese empezado mucho ántes de la olimpiada ciento y siete en que ya florecian Echîon, Nicomaco y Melancio, muy anteriores á la olimpiada ciento y doce y siguientes en que floreciéron Apeles y Protogenes. No entro á averiguar los principios ni los fines de la época en que se pintaba con los solos quatro colores, como tam-

1 Plin. lib. 35. cap. 4. §. 6.
2 Lib. 35. cap. 7. §. 32.

poco del número y órden con que se fuéron admitiendo en el arte, por no ser de mi asunto, y bastarme que Protogenes, Apeles, Aristides y otros grandes Maestros de la pintura de las ceras se hubiesen servido, no solo de los quatro colores arriba dichos, sino de otros muchos, cuyo orígen explican con bastante distincion Vitruvio y Plinio.

Por lo que toca á las especies de los colores de los antiguos, se puede decir que solo se diferenciaban de las de los modernos en el nombre; y lo que es mas, aun los artificiales convenian en la materia, en la composicion y en la manipulacion con los de nuestros tiempos. La mayor variedad consiste, segun Vitruvio en el libro 7, en el extraer y depurar los colores nativos ó minerales, y la mayor diligencia en observar las instrucciones para los artificiales. Ayudaba mas que todo el gran conocimiento físico que tenian aquellos Artífices de la legitimidad, y el arte de experimentarlos para distinguir los verdaderos colores de los contrahechos y mezclados con cuerpos extraños que separaban por medio de las repetidas lociones ó lavaduras. Mucho debia contribuir tambien á la mayor hermosura y duracion del colorido la admixtion de la cera purificada, y de las resinas manipuladas con toda la necesaria prolixidad, ademas de la mayor firmeza que las daba el fuego. Pero temo que no haya de estas pinturas céreas y encausticas en las ruinas de Roma, aunque hay en ellas uno ú otro color que se mantiene fresquísimo,

esto es, sin haberse alterado; pero comunmente se borran con solo tocarlas, por haber hecho en ellas la humedad mucha impresion, lo que no hubiera sucedido si los colores estuviesen mezclados con la cera, y no con las colas.

Acerca de los colores diafanos que se extraen de las flores, de las yerbas y de los frutos, sospecho que no estuviesen ya en uso en tiempo de Plinio por la decadencia en que se hallaba el verdadero método desde la novedad que introduxo Ludio, ó que no los usasen solos sino incorporados con algun color opaco y térreo, quizás algo semejante, para que de esta union resultase una tinta mas grata ú oportuna. Lo cierto es que Plinio no hace mencion en el artículo de los colores de los extraidos de las yerbas y flores, sino por una incidencia, y no para la pintura; quando por otra parte tenemos gravísimo fundamento par asegurar que en el mejor tiempo de Grecia se usaban los zumos de las flores, siendo estos, segun Isocrates citado por Julio Polux [1], una de las materias de la pintura.

No hallo que los antiguos del buen tiempo hayan pintado sobre fondo de oro; veo sin embargo en Iglesias, galerías y casas no pocas pinturas sobre campo dorado. Dicen que los han usado varios Maestros para hacer lucir mejor su colorido; pero á mi parecer hace un efecto totalmente contrario. No le halláron los Griegos

1 Materiæ ipsæ tabulæ, tabellæ, et secundum Isocratem cera, colores, pharmaca, flores.

antiguos en la naturaleza: los de los siglos baxos parece que sí, y con no poco detrimento del arte. Ello es que gusta á muchos; pero no son tolerables semejantes campos dorados en pinturas que merezcan llamarse tales.

CAPÍTULO XIV.

De las gomas pegajosas ó elásticas.

No hay duda que es muy estimable la consistencia que resulta en el compuesto que se forma de la conmixtion de colores y aceyte despues de haberse secado. Pero aun quando la pintura encaustica no tuviera firmeza suficiente que realmente tiene, no pudiera el método del oleo por este requisito compensar por sí solo las muchas y esencialísimas nulidades que trae consigo en la temprana perversion de los colores, grietas, descostraduras, y otros defectos inseparables del dicho método. Es la cera naturalmente blanda y fragil, y por esto necesita algun ingrediente ú operacion con que los colores se peguen tenazmente á la tabla ó á qualquiera otra superficie, dándoles al mismo tiempo consistencia. De ámbos beneficios goza la pintura de las ceras: el primero con las gomas resinosas, y el segundo con la adustion ó encausto que en ella se hace miéntras se trabaja y despues de concluida.

He dicho *gomas resinosas*, excluyendo las puramente elásticas y pegajosas, por no hallarlas admitidas de los antiguos, ni tenerlas por admi-

sibles en la pintura de las ceras. Elásticas y pegajosas son las que se nos venden por arábiga, que debiera ser de la espina egipcia, y no las del peral, del almendro, del ciruelo, del cerezo y otras que se crian por estas tierras, y pagamos comunmente como venidas de Arabia.

Prescribe nuestro autor para su método la goma arábiga; y no creo que prescriba otra sino la que llaman así, pues la arábiga ó egipciaca dudo que se vea en muchos años por Madrid y Roma. En realidad qualquiera de las arriba dichas basta para su fin que no es otro, sino el que los colores peguen á la superficie. Para esto ha inventado una agua que llama de cera y goma, cuya utilidad se exâminará en adelante. Por lo que toca á admitir nuestro autor las gomas pegajosas, ademas de las resinosas, como la almáciga, la cera y la cola para la imprimacion de la tabla, me parece que sea formar para la pintura de los quadros un mixto de la Griega, de la Ludiana y del temple moderno. Yo no tengo á tales gomas elásticas por útiles á la pintura de las ceras, sino por muy peligrosas en el trance del encausto; ademas de no hallarse nombradas ni en los Griegos, ni en los Latinos del mejor tiempo, como hiciéron de las resinosas.

Toda goma resinosa es al mismo tiempo pegajosa unida primero con la cera y disuelta despues con la misma por medio del fuego: pegan tambien, segun se las va dando la adustion, resintiéndose igualmente; ademas de adquirir las ceras coloridas una firmeza mayor de la que te-

nian ántes de que se quemasen. Al contrario, las gomas pegajosas y elásticas no se derriten con el fuego, y si se acercan á él sin agua, se tuestan y se hacen carbon ó escoria.

De esta propiedad de las gomas pegajosas proviene que tantas veces se desgracian quadros excelentemente pintados, y que han costado el trabajo de muchos dias, por recocerse las gomas y sacar unas ampollas que los afean mucho. Este es uno de los motivos por que se arredran muchos Profesores de proseguir cultivando este genero de pintura, que les daria un nombre tanto mas duradero, quanto mayor es la duracion de las obras que se hacen con este método que la de los modernos. Lo mismo sucede con la cola de la imprimadura que se hace con yeso de dorador; y por eso la miro como intrusa, inútil, peligrosa y agena del encausto. Fuera de que si la pintura encaustica pidiese tanta variedad de ingredientes y operaciones, tuviera el defecto de demasiado compuesta, y por este capítulo de bárbara degenerando de la simplicidad característica de todas las demas facultades de aquella nacion de sábios entre quienes tuvo su orígen: y pudieran nuestros métodos modernos de oleo, fresco y miniatura blasonar con razon de mayor simplicidad.

La decadencia que se nota en el colorido de las pinturas al temple y las miniaturas por la cola con que se hacen las unas, y por la goma arábiga de los otras, me hacen temer mucho que las pinturas que hoy dia se hacen en Ro-

ma y pasan por encausticas padezcan la misma desgracia ántes de poco; y que los sugetos que las han comprado y pagado como tales se arrepientan con razon, y por otra parte atribuyan á defecto del método, lo que no es sino culpa de los prevaricadores. De solos dos Profesores sé que pinten hoy dia como se les sugiere: veo y oigo que la mayor parte se han quitado de cuentos; y con el exemplo de alguno de ellos, que han visto mas afortunado en tener encargos, ó de quien esperan tenerlos en clase de subordinados, se han dado á pintar en Roma á puro temple sin ceras, y con goma arábiga, ú otra de aquella clase. Despues dan encima su barniz de cera, y despachan su obra por tan encaustica como las de Protogenes, Zeusis y Apeles. Tampoco es culpa mia, pues he asistido con todo empeño á quantos Profesores han mostrado deseo de practicar este método: les he explicado bien claro con la viva voz las operaciones, manipulando por mí mismo los ingredientes, y haciéndome ayudar de ellos para que lo entendiesen mejor. Les he puesto en las manos la obra de nuestro autor, y el extracto que de ella he tenido que sacar especialmente al principio. Aun quando muchos tienen la obra de las Pruebas, y la receta que llaman, casi ninguno consulta ni una ni otra, porque aspiran á la gloria de la invencion. Al principio acuden á mí: me oyen con aparente docilidad, y luego me reniegan. Así me ha sucedido con mas de treinta; y ahora, que por trabajar este tratado, les

he dexado libres, sé que hacen almodrotes pictóricos ni vistos ni soñados.

CAPÍTULO XV.

De las gomas resinosas en general.

Tres son las diversas opiniones que yo sepa acerca del lugar que tienen en la cerografía del pincel las gomas resinosas. La primera, aunque destituida enteramente de fundamento, es puntualmente la que tiene mas partidarios: esta es la de los prevaricadores del encausto, que ni en la práctica ni en la especulativa dan lugar alguno á las resinas y pintado á puro temple con gomas elásticas, y dando encima un barniz de simple cera, venden por pinturas céreas las que nada tienen de tales. Esta especie de Pintores no se mete en si los autores las prescriben ó no: en si las usáron los Griegos ó los Romanos; prescinden de ellas solo porque se le ofreció al primer falsificador del método que no eran tan cómodas como las elásticas que les son mas familiares, y se atuviéron á estas no haciendo caso de las otras. Pero esta opinion no merece exâmen.

La segunda es la del Señor Abate Requeno, que da tanto lugar á las gomas tanto resinosas como elásticas, que segun mis cuentas no llega en sus pinturas la dosis de la cera á un quarto relativamente á la de las varias gomas, segun se probará en el capítulo XXIII.

La tercera es la mia, que conviene con la del

autor sobredicho en admitir como útiles y necesarias las tales resinas, aunque se diferencia mucho por lo que mira á la porcion de ellas.

No debia faltar al método pictórico del siglo mas iluminado de la Grecia el requisito de la firmeza de las pinturas. Toda la dificultad está en combinar las operaciones é ingredientes, de modo que correspondan á las ventajas que se esperan del método, y á las memorias que de su práctica nos han dexado los antiguos. Si se echa en la cera una gran cantidad de resina para endurecer la pasta, quanto mas dura quede esta, tanto ménos tendrá la pintura de cérea. La repetida aproxîmacion del fuego es cierto que puede dar alguna consistencia á la pasta de cera unida con los colores; pero esta accion del fuego no es suficiente por sí sola para endurecerlos, de suerte que la superficie no pueda padecer con facilidad. Algo contribuyen tambien las tierras unidas á la cera para endurecerla mas; pero aun estos dos auxílios no bastan para fortificar la pasta quanto se desea, sino contra el mas poderoso de todos, que es el de la introduccion de las gomas resinosas. Todas estas tres cosas sobredichas bastan; y en esto se ve la perfeccion del método Griego en que una sola operacion, ó un solo ingrediente trae á la pintura mas de una utilidad, en lo que se advierte mejor la Griega sencillez. Tales son. Primeramente la union de las tierras con las ceras, pues no solo sirven al colorido, sino que traen consigo el provecho de endurecer la cera. Segunda, la accion del fuego

no solamente fortifica la cera, no solo la une á la superficie é imprimadura, sino que asegura la duracion del colorido, consumiendo el fuego la parte mas oleosa y húmeda de la misma cera. Tercera, las resinas no solo dan consistencia á las ceras, sino tambien lustre á los colores.

Ademas de la necesidad que en la práctica se observa de la resina, habla bien claro el Histórico natural de su utilidad para los Pintores especificando la sarcocola [1]. No alcanzo qué utilidad pudiese traer á la pintura esta droga sino mezclada con la cera, particularmente recomendando mas la mas blanca que la rubia [2], porque el color de esta pudiera alterar algun tanto los colores. Filandro, intérprete de Vitruvio, da por sentado que se hacia uso de la cola y de la sarcocola en las pinturas y en las policiones [3]. Pero Filandro ó entendió que se usaba de la cola para las simples inducciones ó policiones, y de la sarcocola para las solas pinturas, ó no distinguió que la cola era una materia puramente elástica y pegajosa, y la sarcocola era una resina.

Finalmente el documento mas claro de que se usasen las resinas en las pinturas de Grecia es el de Isocrates citado por Julio Polux. „Las materias (dice) son las mismas tablas, las

1 Sarcocolla ita vocatur arbor gummis utilissima pictoribus, et medicis. Lib. 13. cap. 11.

2 Et ideo candida quam rufa melior. Lib. 13. c. 11.

3 Ejus glutini, sicut sarcocollæ suus erat in picturis, et inductionibus usus. *Philand. not. ad cap. 10. lib. 7. Vitruv.*

„tablillas, y segun Isocrates, las ceras, los colo-„res, los farmacos, que son las resinas, y las flo-„res [1]." Qualquiera de los dos Isocrates que sea el autor de esta noticia es del mayor peso en su autoridad, pues el uno fué Maestro del otro, y ámbos florecieron en el siglo de oro de la Grecia en tiempo de Filipo y Alexandro con Platon, Aristoteles, Diogenes, Apeles y Zeusis [2].

CAPÍTULO XVI.

De las gomas resinosas en particular.

Eran las gomas resinosas las únicas que entraban en el tercer genero de los encausticos, segun he probado, pero no todas ellas. Cree nuestro autor que los antiguos pintasen con el succino ó ámbar, y que usasen el incienso para preparar el cardenillo, y usarle con esta conmixtion en la pintura: tambien le ha mezclado con otros colores, y de este modo ha pintado. Tambien introduce el betun judayco blanco; y con la autoridad del Conde de Caylus dió tambien lugar en el método encaustico á la pez. Pero yo no hallo que el Histórico natural admita para la pintura alguno de los quatro ingredientes sobredichos.

El succino ú ámbar, droga segun Plinio, pre-

1 Materiæ ipsæ tabulæ, tabellæ, et secundum Isocratem cera, colores, pharmaca, flores. *Poll. lib. 7. cap. 28.*
2 Suid. *V.* Isocrates, et Zeuxis.

ciosa por su fragancia, consistencia, hermosura y utilidad para la salud, llegaba y llega á endurecerse de tal manera, que se trabajaba como qualquiera otra piedra dura. Con él se imitaban las piedras mas preciosas, pues fácilmente recibia los colores con que la mezclaban; y así hacian de él gargantillas sin que el calor natural de quien las traia al cuello perjudicase á la configuracion que las habia dado el Artífice. De la misma materia se hacian estatuas y amuletos para los niños [1]. Hoy dia se sigue haciendo lo mismo. En la galería de Florencia he visto una ó mas arañas de ambar, y oí que se habian fabricado en Berlin. En el Museo del Colegio Romano puso su Fundador el célebre Padre Atanasio Kirker un rosario, que encerraba una mosca en cada una de sus cuentas [2].

Movido el autor de las Pruebas de algunas expresiones de Plinio acerca de los succinos, las cree relativas á la pintura de las ceras. La primera es: *Candida odoris prestantissimi, sed nec iis, nec cereis pretium*, que yo traduzco: *Los succinos blancos tienen un olor excelentísimo, pero ni estos ni los de color de cera* (vírgen) *tienen estimacion.* La cera vírgen es amarilla, la purificada es blanca, como vemos, y como distingue Plinio. Y para que no quede duda de la diferencia de los colores, los dexa antecedentemente distinguidos en la seccion 11 del lib. 37 casi con las mis-

1 Plin. lib. 37. cap. 3. §. 12.
2 Plin. edit. Paris. Hard. 5. vol. in 4.° loc. sup. cit.

mas palabras. „Filemon dice que el succino es „mineral, y que en la Escithia se saca de dos „lugares, blanco y de color de cera, que se lla„ma electro en uno; y en otro leonado, que lla„man subalternico [1]." Si hubiera observado nuestro autor que Plinio hacia en aquel paso una enumeracion ordenada de los colores diversos de los succinos, no hubiera aplicado ciertamente á la pintura cérea esta piedra resina, no teniendo que ver con la cera mas que por la semejanza del color. Exâmínese el paso, y se verá si mi traduccion es exâcta. „Muchos son los generos del „succino. Los blancos son de un olor excelen„tísimo; pero ni estos ni los de color de cera „(vírgen) tienen estimacion.... Los leonados * es„tán en mayor crédito. Los falernos, así llama„dos por el color del vino, son estimados sobre „los demas. Hay algunos que gustan de lo de„licado de la miel cocida..... Este (Calistrato) „añadió otra nueva especie, que llamó Chryse„lectro, por la semejanza con el color de oro [2]."

1 Philemon fossile esse, et in Scithia erui duobus locis: candidum, atque cerei coloris, quod vocatur electrum: in alio loco fulvum, quod adpellaretur subalternicum. *Plin. lib. 37. cap. 2. §. 11.*

* Los leonados que tiraban al roxo tenian mucha estimacion tambien en España y despues de Plinio. Prudencio, Hymno de Santa Eulalia, vers. 21 y 22.

Spernere succina, flare rosas,
Fulva monilia respuere.

En la diligentísima y felicísima edicion Romana del docto Don Faustino Arévalo.

2 Genera ejus plura. Candida odoris præstantissimi.

Observa Solino que se suele significar la diversidad de los succinos con los nombres de las cosas á que se asemejan en el color [1]. Sirvió antiguamente de ornamento por la hermosura de los colores á las labradoras de la parte Septentrional del Pó: fué utilísimo á la salud [2], gratísimo al olfato; y estos atributos bastan para formar las delicias de antiguos y modernos, sin ir á buscar inútilmente lo delicioso de los succinos en las pinturas; pues Plinio no da siquiera el menor indicio de su uso para ellas. Fuéron la delicia de las mugeres [3]; pero si aun lo saludable de los succinos las interesaba tan poco [4], ¿quánto ménos las interesarian las pinturas hechas con esta casi piedra, no habiendo sido las pinturas en tiempo alguno objeto de pasion mugeril? Ademas de que incorporado el ámbar con los colores, perderia

Sed nec iis, nec cereis pretium. Fulvis major auctoritas..... Summa laus falernis à vini colore dictis..... Sunt et in quibus decocti mellis lenitas placeat..... Hic (Callistratus) et differentiam novam attulit, adpellando Chryselectrum, quasi coloris aurei. *Plin. lib. 37. cap. 3. § 12.*

1 Pro facie habet nomina: melleum dicitur, et falernum, utrumque de similitudine, aut vini, aut utique mellis. *Solin. cap. 20. de Succino.*

2 Transpadanarum agrestibus feminis, monilium vice succina gestantibus, maxime decoris gratia, sed et medicinæ: quando tonsillis creditur resistere, et tanquam vitiis vario genere aquarum juxta intestante guttura, ac vicinas carnes. *Plin. lib. 37. cap. 3. §. 11.*

3 Proximum locum in deliciis feminarum adhuc tantum succina obtinent. Lib. 37. §. 11.

4 Usus tamen invenitur aliquis in medicina: sed non ob hoc feminis placent. Ibid.

mucho de su fragancia por la admixtion con las ceras y otros cuerpos, como pierde tambien su trasparencia, y así no podian adquirir los quadros mayor hermosura que con la sarcocola, almáciga, ó qualquiera otra resina de las usuales.

Pero nuestro autor alega todavía otro derecho á favor del succino para hacerle tener algun oficio en la pintura, puesto que „tienen los succinos (segun Plinio) un gran lugar prara contrahacer las piedras trasparentes, especialmente „los amatistes, recibiendo los succinos, como „hemos dicho, todos los colores [1]."

El succino bueno para la medicina, grato á la vista, al olfato, á la vanidad en la ostentacion de las preciosas estatuas que de él se hacian, de los amuletos, collares, dixes y anillos coloridos, y para imitar las piedras preciosas, no ha merecido á Plinio siquiera que lo nombre para la pintura del pincel ú otra qualquiera; habiendo mencionado las estatuas que se hacian de aquella materia, que aunque pequeñas, costaban mas que los hombres verdaderos y robustos [2]. Hace tambien mencion de la celadura, que es otra especie de escultura [3], pero ninguna para

1 Succina, etiam gemmis, quæ sunt translucidæ adulterandis magnum habent locum, maxime amethystis, cum omni, ut diximus, colore tingantur. Ibid.

2 Taxatio in deliciis tanta, ut hominis quamvis parva effigies, vivorum hominum, vigentiumque pretia superet, ... Ibid.

3 In Corinthiis æs placet auro, argentoque mixtum, in cælatis ars, et ingenium. Ibid.

los colores de la pintura. Aunque nace goma no le considera como tal, ni le cuenta entre ellas, sino como piedra; y así le pone entre las piedras preciosas no permaneciendo líquido, sino hasta que llega el fresco ó frio del otoño que le endurece [1].

Si se unia fácilmente con los colores para imitar los amatistes y otras piedras preciosas, tambien se unen fácilmente al vidrio los colores sin que el vidrio sea ingrediente á propósito para pintar quadros. Una goma que se endurece como una piedra, y de que trata Plinio en el artículo de las piedras exquisitas y no en el de las gomas, pudiéndose manejar con el pincel, fuera utilísima á la pintura, y mas que las resinas por su mayor dureza; pero con todo esto el Histórico natural no la da lugar en la pintura como se ha probado. Por lo que juzgo que los antiguos, aun quando tuviesen el arte de disolverla ó derretirla, advirtiesen en ella alguna propiedad perjudicial á la pintura.

Pintó el autor de las Pruebas, con ocasion de sus experimentos, un quadro uniendo á la cera y colores una pasta de incienso. Dice que le salió muy lustrosa la pintura, y lo creo; como creo tambien que esta resina sea tan útil para este genero de pintura como otras muchas, siendo como es soluble, resinosa y diafana, especialmente si es escogida. Nuestro autor la mira como ingrediente, segun Plinio, de la pintura

1 Densatur rigore, vel tempore autumnali. Ibid.

cérea movido de la siguiente expresion: *Nonnulli, et thus masculum admiscent* [1]. „Algunos „mezclan tambien (con el cardenillo) el incien„so macho." De esta admixtion infiere que el incienso macho servia para la pintura. ¿Pero quiénes, y para qué fin lo mezclaban? Nuestro autor practicamente supone, por lo ménos, que los Pintores; pero si se lee atentamente el artículo hasta el fin, ademas de no mencionar en todo él ni Pintores ni pintura, no se sacará en limpio otra cosa, sino que algunos fabricantes se valian de las gomas, ó para sacar mayor porcion ó mejor, ó con mayor facilidad, ó para probar el cardenillo, ó para falsificarlo, pues hacian este de varias maneras, y una de ellas era puntualmente con la goma [2]. Ni esta mezcla del incienso macho se lee sino entre las manipulaciones de los que querian asegurarse de aquel color purificándolo [3]. Y así no creo que el Señor Abate Requeno tenga en este punto al Histórico natural de su parte.

El betun propiamente judayco nace en el lago Asphaltites. Hay de dos colores blanco y negro. El blanco debe ser á propósito para la

1 Lib. 34. cap. 11.

2 Adulterant marmore trito maxime Rhodiam æruginem, alii pumice, aut gummi. Lib. 34. cap. 11. §. 26.

3 Sed sive sinceram, sive adulteratam, aptissimum est siccatam in patina nova uri, et versari, donec favilla fiat: postea teritur, et reconditur. Aliqui in crudis fictilibus urunt, donec figlinum percoquatur. Nonnulli, et thus masculum admiscent. Ibid.

pintura, como todas las demas resinas blancas y trasparentes. Sospecho que sea droga muy rara aun en Italia. Los dos hermanos Simplicistas en la calle del Gámbero (Cangrejo) y Boticarios en la del Corso en Roma, y de los mas instruidos en las respectivas profesiones dicen que lo han tenido en una sola ocasion. Y aunque de la práctica entre los antiguos de barnizar las estatuas de metal y otros hierros yo no pueda inferir que este betun y otros semejantes fuesen ingredientes usados en la pintura entre Griegos y Romanos Ante-Ludianos, no los tengo por inútiles para mezclarlos con las ceras y colores, como no tengo por inútiles muchas otras resinas, aunque no hagan mencion expresa de ellas los escritores, bastándonos saber que entraban en la pintura algunas gomas resinosas, que en aquel tiempo costaban mucho, y que la experiencia moderna las da por buenas para el efecto.

El Conde de Caylus considera la pez como ingrediente propio de la pintura cérea. „Me „parece, son sus palabras, que de un testimonio „de Plinio en que trata de la medicina, se podria „inferir que los Pintores de pincel mezclasen la „pez con los colores y con las ceras; esto era „propio de las pinturas de las naves, y el mis„mo escritor dice, *non omittendum apud eosdem* „(Médicos) *zopissam vocari derasam navibus ma„ritimis picem cum cera* [1]." A decir la verdad,

1 Caylus Dis. t. 19. Memoires de Litterature de l'Academie Royale des Inscriptions, et Belles Lettres, pag. 282.

yo no puedo inferir del paso alegado otra conseqüencia, sino que *los Médicos* llamaban zopisa aquella mixtura de cera y pez que se raía de las naves que iban por el mar. ¿Dónde se halla en este paso la pez mezclada con los colores? Las naves de los antiguos se pintaban en la popa, quizás algo en la proa, y en la parte que entraba en el agua, y algo mas arriba se las daria una cubierta de un color solo. Puede ser que este y los demas colores de las naves estuviesen barnizados con la zopisa; pero no mezclados, ni de modo que se hubiesen incorporado con ella. Lo demas de la nave estaria barnizado con la sola zopisa, ó composicion de cera y pez, como ahora se hace con la brea; y esta seria la que raerian para las medicinas, y no la que estaba sobre las pinturas: porque si se rayesen las naves en las partes pintadas, caerian no solamente la cera y la pez, sino tambien los colores á que se habian pegado aquellos dos ingredientes; pero la zopisa no era, segun Plinio, mas que cera y pez sola unidas entre sí. Y aunque es cierto que algunos colores son medicinales por sí solos, y mezclados con otras materias, muchos de ellos son mas á propósito para hacer enfermar á los sanos, que para sanar á los enfermos. Fuera de que la pez no puede ménos de causar palidéz, y amortiguar con perjuicio los blancos y tintas claras de las pinturas mas que qualquiera otra resina.

„No se debe atribuir á los antiguos, dice el „docto autor de las Pruebas, práctica alguna que

„no se pueda probar con autoridades antiguas, ó „que no se infiera racionalmente de antiguos do„cumentos [1].” En nuestro caso tenemos un fortísimo documento, aunque indefinido, de que los antiguos usasen gomas como ingrediente ó materia para la pintura. Yo contraigo el trascendentalísimo vocablo *pharmaca* á las gomas con la autoridad del Señor Requeno; y con la de Plinio á la sola especie de las resinosas [2], nombrando una como utilísima ántes para los Pintores y despues para los Médicos, y esta es la sarcocola [3]. Pero es muy natural que los antiguos Pintores no se valiesen todos, ni siempre, ni solamente de esta particular goma, sino tambien de otras; y esto es lo que se infiere del *pharmaca*, y no *pharmacum*, gomas, y no goma de Isocrates.

Es natural que los antiguos escogiesen las mas útiles para la claridad, lustre y duracion de sus quadros. Por tales tengo generalmente todas las mas blancas y trasparentes, y por tales tiene tambien el Señor Requeno las tres siguientes. De las otras dos últimas se puede decir lo mismo, pues la experiencia me obliga á tenerlas por igualmente útiles que las tres primeras.

Pongo en primer lugar á la sarcocola, no porque yo la tenga por la mejor goma de todas, sino por hallarse esta sola autorizada, con espe-

1 Pag. 242.

2 Jul. Poll. Materiæ..... et secundum Isocratem cera, colores, pharmaca, flores. Lib. 7. cap. 28.

3 Sarcocolla, ita vocatur arbor gummis utilissima Pictoribus, et Medicis. Lib. 13. cap. 11.

cialidad de Plinio, como *utilísima* á los Pintores. Es muy conocida entre Médicos y Cirujanos, y la tienen algunos Boticarios y Drogueros. Su nombre Griego significa cola de la carne, porque suelda las heridas [1]. Plinio prefiere la blanca á la roxa: no sé si para la pintura, ó para la medicina, ó para ambas cosas [2]. Su configuracion es muy semejante á la del poleo del incienso [3]. Es sin disputa muy útil para unirla con la cera.

Un erudito me propuso una nulidad en esta resina, haciéndome ver que, segun Plinio [4], con el tiempo se ennegrece. El defecto es innegable; y yo conservo hace muchos años un poco, que de amarilla que era se ha vuelto parda: no es difícil que la blanca llegue á negrear con la vejez. La circunstancia de ser semejante al poleo del incienso indica su fragilidad, y esta su mayor disposicion para recibir la humedad, y así se nota en esta resina que participa algo de lo pegajoso de las gomas elásticas mascándola un poco; y aun por esto la llama Plinio *gumminosa* ó *gummosa*. Sin embargo de lo dicho, la sarcocola era utilísima á los Pintores, y no lo seria tanto, si negrease con el tiempo en las pinturas. Los colores en casi todos los métodos ordinarios se

1 Lemery Dictionar.

2 Et ideo candida quam rufa melior. *Plin. lib. 23. cap. 11.*

3 Similis pollini thuris. Ibid.

4 Vetustate, et hæc maxime nigrescit. Lib. 24. c. 14. §. 78.

alteran con la humedad. La sarcocola, incorporada con la cera, está tan bien defendida de este enemigo, que no la puede penetrar. Basta no usarla ya viciada, para que las pinturas se conserven intactas, por lo que hace á la sarcocola.

El incienso macho sirve tambien para el encausto, como dice nuestro autor; y yo tambien le tengo por útil, aun quando no juzgue que Plinio haga mencion de él para la pintura, como llevo dicho. Intenté una vez derretirlo, como he hecho con otras resinas, pero no lo pude conseguir, ántes bien se me hizo escoria. Lo atribuí á la priesa, ó á algun descuido mio.

El almáciga es tambien utilísima para el encausto. Nuestro autor hace mucho aprecio de ella, y con justicia. En latin se llama *Mastiche*, y *Mastice. es.* La figura de sus granos es como de lágrimas, de olor muy ténue. La producen el terebinto y el lentisco [1].

Hallé en las Lecciones Chímicas de Furcroi, que la sandáraca era mas blanca y mas trasparente que la almáciga, á quien asemeja en la configuracion de lágrimas. Desde luego quise hacer la experiencia para la pintura cérea, y la encontré adaptadísima como qualquiera otra. La produce el enebro entre la corteza y la madera [2]. „Los Españoles la llaman grasa, y de ella y del „aceyte de lino ó de aceytuna se forma la com„posicion que llamamos barniz con que se da

1 Furcroi, Leccion 49. de las resinas.
2 Furcroi, ibid.

„lustre á las pinturas, y se barniza el hierro al „fuego. Las tablas en blanco, para escribir en „ellas, las llamaban los Latinos *Tabella gypsata, „seu dealbata*, y los Griegos *Palimpsestos*. Los „escritores de libros suelen aparejar con ella el „papel comun y el pergamino [1]."

Oigo decir que algunos han pintado con trementina; y aunque no la he probado, la tengo por muy buena, especialmente la blanca y trasparente como la he visto.

No tengo dificultad en que se halle entre las muchas especies que hay de gomas alguna, ó algunas, ó muchas igualmente útiles que las dichas. A la hora de esta no se han adoptado otras; habiéndose descartado varias por haberse descubierto en ellas alguna propiedad ménos ventajosa al fin que nos hemos propuesto.

CAPÍTULO XVII.

Del agua de cera y goma que propone el autor de las Pruebas.

Despues de unida la pasta xabonácea con los colores, se suele condensar en tiempo de calor; y tanto para tenerla suelta de un dia para otro, como para soltarla á gusto del Profesor en el acto que pinta, se requiere un líquido adaptado. Tal seria el que nos propone nuestro autor, quando en él no se descubriese algun

1 Covarrub. Tesoro de la lengua Castellana. *V.* Barniz.

inconveniente notable, y se hallase justamente autorizado en la historia. Se hace cargo de la necesidad de que los colores se peguen á la tabla para que no se descostre fácilmente lo pintado, y de que es necesario un fluido, así para desleir los colores demasiado densos ó secos, como para unirlos sobre la piedra. Inventó para estos fines una agua compuesta de goma arábiga y cera; y enseña el modo de hacerla, que es el siguiente: „Se echan dos onzas de goma „arábiga en un pucherillo de agua, y luego que „se han desleido, meneándolas con un palillo, „se añade igual porcion de cera, y dexándola „hervir tres ó quatro veces, rompiendo el her„vor con el palillo, se dexa enfriar; y quan„do está fria, se rompe la costra que aparece „en lo alto del pucherillo, y debaxo de ella „se encuentra el agua gomada, que sirve para „mezclarse con los colores, y con la pasta de „cera y almáciga ya dicha en el acto que se „muelen sobre el pórfido. Esta misma agua sir„ve para tener siempre sueltos y húmedos los „colores, pudiéndose tambien añadir agua fresca „en el acto que se pinta."

De esta operacion, que he hecho muchas veces con toda exâctitud, y atenido á la instruccion antecedente, resulta una agua casi toda de goma, y casi nada de cera. Se pese escrupulosamente la cera ántes de unirla con la goma desleida; y se vuelva á pesar la costra de la misma cera que queda sobre el agua, procurando enxugarla, y hacerla secar perfecta-

mente por la parte inferior que tocaba al agua de goma; y recogiendo las migajas visibles de la cera, principalmente las pocas ó muchas que se pegáron al pucherillo, se verá quan poca cera se ha incorporado con dicha agua. Ciertamente ni una tercera, ni una quarta, ni aun una quinta parte; ántes bien nada pues tenemos en Galeno[1] que la cera, como la pez, la resina, y el aceyte no se unen con el agua. Esto es de suyo, y sin algun menstruo ó disolvente, cuya virtud no tiene la goma arábiga para con la cera. Esto supuesto, segun se vaya adelantando la obra, y segun vayan mermando las ceras coloridas en las tazas, evaporándose el agua de estas, y añadiéndoselas nueva cada dia, para hallar sueltos los colores al siguiente, ademas de la que se les echa quando se muelen los colores, y ademas de la que toma el pincel para desleirlos de nuevo; no hay duda que llegará la goma á ser fortísima en el quadro, y expuesta á desgracias quando se quema la pintura. Es cierto que nuestro autor previene que de quando en quando se eche agua comun en los vasitos, y que el agua de goma no sea muy cargada; pero el agua á pocos minutos desampara el quadro, y quedan solamente en él los cuerpos solidos, como la cera, colores y goma.

Queda en dicha agua llamada de cera y go-

1 Lavanda porro est non tantummodo cera, sed et pix, et resina, et oleum, et quidquid aliud aqua misceri non patitur. *Galen. 2. simplic. cap. 15.*

ma aun ménos de una quinta parte de cera. Aquella porcion que se une á la goma despues de tres ó quatro hervores, si es que se le une alguna, no es propiamente porcion de cera, sino heces de la misma cera, ú otros cuerpos extraños que se extraen y separan mediante la fuerza del fuego. Efectivamente en la parte inferior de la costra, que toca inmediatamente la superficie del agua, se ven algunas inmundicias ademas de las que enturbian el agua, y por las que algunos creen que sea pura cera la que se ha unido, pero no es así lo que parece á varios.

Tocando á dicha agua tan corta porcion de cera: si entre los ingredientes del método Requeniano no se hallase alguno, ó compuesto de algunos en que la cantidad de cera no exceda á la de las gomas, tendrémos derecho para dudar á lo ménos, si se ha de llamar propiamente céreo; y si la cantidad de las gomas excediese notablemente á la de las ceras, será este derecho aun mas claro, para llamar al dicho método ántes bien de gomas que de ceras coloridas, debiendo este ser el principal objeto de nuestras especulaciones y experiencias.

CAPÍTULO XVIII.

Líquido para moler, unir, desleir y conservar los colores quando se pinta al encausto de pincel.

En vista de la necesidad de un líquido para manejar con facilidad los colores que se han espesado en las tazas, ó secado en la paleta, y para unirlos con las ceras quando se muelen, y de que no es á propósito el agua de goma y cera, que se ha examinado, por los peligros á que expone á las pinturas, y por no hallarse autorizado de la antigüedad; pide nuestro asunto que se determine dicho líquido, y que se expongan las pruebas de su idoneidad, y del uso que de él se hacia para la pintura en los siglos mas felices de Sicion, Atenas y Corinto.

Este líquido, á mi ver, no era otro sino agua pura, natural y sola. Tratando el Histórico natural del minio precioso, que en su tiempo daban al Pintor los dueños del quadro, por ser muy costoso, lo llama comodísimo para que lo hurtasen los Pintores, esclavos en su tiempo, y gente de ruines costumbres, lavando con freqüencia los pinceles cargados de aquel color, para que baxase al fondo del agua, como sabian bien los picarones que lo hurtaban [1]. Pero la

1 *Pingentium furto opportunum est plenos subinde abluentium penicillos. Sedit autem in aqua, constatque furantibus.* Lib. 33. cap. 7.

práctica de los tiempos de Plinio, en que habia pocos vestigios de buenas máximas pictóricas, poco nos deben interesar. Grecia y sus sin iguales Profesores han de ser nuestra regla. Escribe el mismo autor de Protogenes y de Nealces, que no pudiendo representar con toda la verdad que deseaban, el primero la espuma de un perro, y el segundo la de un caballo; despues de haber borrado la parte del quadro, limpiado, y mudado muchas veces el pincel, tiraron enfadados la esponja hácia aquel sitio de la tabla, que los tenia desazonados; y por un accidente bien raro, quedó pintada en él maravillosamente la deseada espuma [1].

Tengo por cierto que las esponjas de Protogenes y de Nealces estarian mojadas en agua comun, si habian de representar la espuma, y no como quiera manchadas de los colores casi en seco, sino empapadas en el agua. Primeramente, porque mal se limpiarian en la esponja seca sin el ayuda del agua; y se sabe que Apeles en otro caso semejante al de Protogenes y Nealces limpiaba los pinceles en una esponja, segun refiere Sexto Filósofo [2]. Por otra parte no son los pin-

1 Absterserat sæpius, mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. Postremo iratus arti, quod intelligeretur, spongiam eam impegit inviso loco tabulæ, et illa reposuit ablatos colores, qualiter cura optaverat: fecitque in pictura fortuna naturam. Hoc exemplo ejus similis, et Nealcem successus in spuma equi, similiter spongia impacta, secutus dicitur, cum pingeret poppizonta retinentem equum. Lib. 35. cap. 10.

2 Ajunt spongiam, in quam abstergebat penicilli sui colores. Lib. 1. cap. 12.

celes tan á propósito para limpiar y borrar lo que se pinta al encausto, como la esponja mojada; pues con ella se lavan los colores mucho mejor que con la esponja sucia de los colores medio húmedos y medio secos, que se pudieran haber pegado limpiando en ella los pinceles quando estaba seca. Fuera de que en varias ediciones de Plinio se dice de Protogenes que con ella volvió á poner los colores *lavados. Et illa reposuit ablutos colores*, lo que indica en cierto modo que estaba penetrada del agua. Demas de esto, aunque de suyo es cosa maravillosa y rara el quedar impresa la espuma con toda la perfeccion del arte con solo tirar la dicha esponja empapada en el agua turbia con los colores confusos, que dexáron en ella las lavaduras de los pinceles, y los refregones de estos; sin embargo nada tiene de repugnante ni de imposible, pues con solo comprimir de pronto una esponja, fácilmente se concibe que se puede formar la espuma, lo que no se puede hacer arrojándola seca y sin peso: y sucediendo este caso, seria mas portentoso que admirable y raro. De aquí es que si Protogenes, Apeles y Nealces quedáron tan contentos de la espuma que formó la casualidad en sus quadros mejor que su propia arte y diligencia, es señal de que la materia del lebrillo era la misma, aunque fuese ménos espesa que la de sus tazas ó vasitos; y en aquella circunstancia igualmente idónea que los colores limpios y preparados. Finalmente si el agua que tenian en el lebrillo los tres Pintores Griegos no se hubiese enturbiado

con la misma materia con que se pintaba, mal pudiera poner de nuevo los colores que ántes habia quitado ó lavado [1], ni dexar satisfechos á tres Artífices tan insignes y diligentes.

CAPÍTULO XIX.

Superficies ó materias sobre que se puede pintar al encausto.

Aun quando la pintura encaustica del pincel no llevase otra ventaja á los métodos modernos que la de poderse aplicar sobre qualquiera materia, exceptuando las pieles, seria por solo este capítulo acreedora al mayor aprecio. La materia mas comun para la pintura, y en la que adquiriéron mayor gloria las primeras lumbreras de Grecia, fuéron las tablas. *Materiæ ipsæ tabulæ, tabellæ* [2]. *Id, in quo tabulæ cum pinguntur, innituntur, lignum est tripes* [3]. Y lo mismo consta de otros Escritores. Sin embargo no podemos inferir de lo dicho que las pinturas hechas en las paredes por los Griegos fuesen de merito inferior á las de las tablas; pues Plinio y los demas autores Romanos de aquel tiempo tenian solamente á su vista las tablas Griegas; pero no las casas, ni los templos, ni los pórticos de Grecia. Mucho mas, si se advierte que los mismos autores de las

1 Et illa reposuit ablatos colores.
2 Jul. Poll. lib. 7. cap. 28.
3 Ibidem.

tablas mas celebradas de la antigüedad fuéron los mismos que pintáron las paredes de los lugares mas famosos de Atenas, Corinto y Thebas.

No se puede averiguar de los Autores Griegos ni Latinos, que escribiéron de pintura, quales fuesen las especies de maderas mas proporcionadas, y mas usadas de los Pintores. Solo hallo recomendada en Plinio para la pintura la del Lariz hembra [1], que ni yo conozco, ni conocen los Carpinteros, Ebanistas, ni Torneros, que he consultado en Roma, aunque sé que la hay en muchas partes de España, Italia y Francia. Vitruvio describe sus propiedades, lib. 2. cap. 9; y son ventajosísimas para la pintura, porque no cria carcoma, teniendo un xugo muy amargo. No la ofende la llama, ni se puede quemar, sino como las piedras en el horno para hacer la cal [2], quemando juntamente otras maderas, y aun así no hacen carbon. Es muy poco porosa, y por esto no prende el fuego en ella, sino con gran dificultad: consiguientemente es muy pesada, y se hunde en el agua. Plinio copió á Vitruvio, lib. 16. §. 19 y 23, sin corregirle su exâgeracion y algun otro error.

Es fácil que se valiesen los antiguos de diversas maderas, segun las diversas circunstancias de terreno, de gusto, de uso y de tiempos.

1 Larix fœmina habet quam Græci vocant ægida mellei coloris. Inventum est pictorum tabellis immortale, nullisque fissile rimis hoc lignum. *Plin. lib. 16. cap. 39.*

2 Exâgerado. Brottier en sus notas á Plinio asegura que la experiencia enseña lo contrario.

En general se puede decir que no son á propósito para la pintura encaustica las maderas muy porosas y venadas, porque quando se da el fuego á los quadros debe necesariamente baxarse la parte mas blanda, y sobresalir las venas, como mas duras; y de esta suerte queda la pintura, fea, desigual y acanalada.

Se requiere en las tablas una superficie dura, compacta, é igualmente lisa por todas partes. Yo he hallado excelentes las de garrobo. Es madera no muy porosa, pero sí muy dura: no se tuerce con la humedad ni con el fuego. Tambien es bueno el nogal, aunque mas expuesto á la carcoma. El cedro deberia ser el mejor entre los buenos.

Fuera de las pieles de todas especies que no resisten al fuego, se puede pintar al encausto con toda seguridad sobre la pared, en cobre y otros metales, sobre el marfil, huesos comunes, nacar, mármol y barro cocido, como las trescientas ánforas pintadas con toda suerte de ceras coloridas, que sirviéron en un convite de Antioco Epifanes [1].

Los Griegos pintáron las paredes con la misma freqüencia ó mayor que hacen hoy dia nuestros modernos: al principio con el primer método, y despues se extendió el del pincel. Pintando los Griegos las paredes con este tercero,

1 Trecentas vero amphoras omnigenis ceræ coloribus depictas. *Athenæus lib. 5. edit. Lugdun. cum Dalechamp. pag. 149.*

no podian ménos de quemarlas, pues como dice nuestro autor [1], „no hubo otros Pintores „de pincel, sino los que usáron el tercer genero de encausto; ni hubo otro genero de pintura con el pincel, como hemos probado, sino „el *tertium accessit resolutis igni ceris penicillo „utendi*" que es el tercer método de las ceras.

No hallo autorizado de modo alguno entre los Griegos el modo de pintar sobre el lienzo con colores de cuerpo, ó las pinturas propiamente tales. El retrato que se hizo hacer Neron de estatura colosal de ciento y veinte pies en un lienzo, dice Plinio, que era cosa desconocida hasta aquel tiempo [2]. No me atrevo á determinar, si por ser pintura en lienzo, ó por lo descomunal de la estatua. Yo tengo para mí que esta práctica tuviese lugar únicamente entre los Romanos, y á lo mas en tiempos muy posteriores á los de Augusto; y quando ya se habian introducido en la pintura, y en las demas ciencias y artes muchos abusos. Sin embargo yo pinto y hago pintar sobre la tabla cubierta de lienzo pegado con engrudo: y me enseña una larga experiencia que nada se mueve dicho engrudo con el encausto.

1 Requen. tom. 1. pag. 248.

2 Nero Princeps jusserat colosseum se pingi CXX. pedum linteo, incognitum ad hoc tempus. Lib. 35. cap. 7. §. 33.

CAPÍTULO XX.

Imprimacion.

Pocas y confusas son las luces que nos indiquen en los autores el uso de la imprimacion, ú otra preparacion en las tablas, y mucho ménos con qué ingredientes y colores se preparasen. La tabla cubierta de blanquísima cera que se encontró en la Villa de Resina, de que hace mencion nuestro autor, no prueba que estuviese aparejada para pintar sobre ella. Tal imprimadura, ademas de ser incómoda para que pegasen los colores, fuera muy perjudicial para el caso de la adustion ó encausto. Las tablas se enceraban para escribir, y aun para cubrir lo escrito, segun se colige de un paso de Herodoto, y para otros fines que ignoramos. Demas de esto, por la misma razon con que el autor de las Pruebas dice: „Yo niego absolutamente al Señor Pa„lomino que los antiguos pintasen en cera [1],„ creo yo que aquella tabla encerada no se hubiese preparado para pintar sobre ella; pues eso seria pintar *en cera*, y lo mismo que reprueba el Señor Requeno, como contrario á la genuina inteligencia del célebre paso de Plinio, sino para alguno de los fines arriba dichos, y ageno de la preparacion de la superficie [a]. En los moder-

1 Requen. tom. 1. pag. 218.

a Tengo entendido que un prevaricador del encausto

nos métodos se imprima comunmente con materias de la misma especie, y las mas homogéneas á los colores y demas ingredientes con que despues se ha de cubrir la preparacion quando se pinta: en el método del aceyte con uno ó mas colores mezclados con el aceyte: en el fresco con cal y agua pura, porque los colores de aquel método son tierras ó materias calcinadas, y desleidas con agua pura: los miniadores suelen dar una mano de goma arábiga á sus marfiles ó pergaminos para que peguen mejor los colores mezclados de antemano con la dicha goma. Por esta razon miro como impropias de la pintura cérea las preparaciones de los colores unidos con colas, sean de carne ó de pescado; y del mismo modo las que se hacen con gomas pegajosas como la arábiga, la alquitira ó dragante, cuya intrusion no consultada costó un quadro á un Profesor, por haberse retostado y recocido este ingrediente con la accion del fuego que siempre es peligrosa y perniciosa, y mucho mas quanto mayor sea la porcion que se mezcle con los colores.

El Señor Requeno ha pintado sin imprima-

aconseja, entre otras prácticas perniciosas, á los que le piden luces sobre la materia, que hagan la imprimacion de sus quadros con pura cera, y nada mas. Yo sospecho que este tal no haya hecho jamas la experiencia; ó si la ha hecho, que ha visto la dificultad de pintar sobre la pura cera ó *en cera*; que se le haya echado á perder algun quadro por la poca solidez y consistencia de aquella imprimacion, que se debe resentir á la accion del fuego con gran perjuicio de la pintura. No es juicio temerario.

cion sobre la tabla desnuda: lo mismo ha hecho la Señora Irene Parenti, Académica de Bolonia, y lo mismo he hecho yo mas de una vez; y siempre ha salido felizmente la tentativa, aunque se ha omitido la imprimacion. El silencio de los autores sobre este punto no me persuade que los Griegos pintasen desde luego sobre la materia sin imprimarla. Atribuyo este silencio al axîoma de Don Felipe Guevara, quien le aplica con poca felicidad en una ocasion en que no ha lugar. El es. „Hay en las ciencias y en las artes „unas cosas tan notorias y tan supuestas, que „muchas veces, aunque alguno profese tratar en „particular de una ciencia ú arte, suele dexar „algunas por muy notorias y recibidas [1]." No obstante hallo en Plinio alguna luz para conjeturar que los Romanos á lo ménos no hubiesen usado esta preparacion. En el lib. 35. §. 13, tratando de la tierra de Sinope ó Senopia, dice que era útil para las basas de los abacos. Yo por basas no entiendo aquí simplemente la inferior parte de la pared, ó el zócalo, sino un color fuerte, y como tal que servia de basa al colorido principal que debia campear en el abaco, y que solia ser el del minio ó bermellon como queda dicho. Este color de cuerpo y ordinario no se pondria sobre las paredes sin alguna materia tenáz, ó por su naturaleza, ó ayudada del fuego para fixarlo en ellas, á no ser en el método del antiguo fresco en que pudiera bastar el agua, no bastando el color

1 Comentarios de la Pintura, pag. 228.

solo de suyo para que se llamase imprimacion aquella tintura; pero esta materia pegajosa se debe suponer, y ya tenemos basa ó imprimacion en las paredes, la que es propia de ellas. En las tablas es muy de creer que se usase otra propia de aquella superficie. Confieso ingenuamente que no he hallado noticia que me aquiete acerca de la preparacion, así de las paredes como de las tablas, aunque me parece que se deba suponer.

En la suposicion dicha tengo por ménos arriesgada la conjetura de los ingredientes propios para imprimar las tablas ántes de pintarlas. Para basa y cimiento de las pinturas encausticas compuestas de ceras, resinas y colores, ¿qué imprimacion puede ser mas homogénea que la hecha de cera, colores y resinas? Por consiguiente es la mejor de todas la de una ó dos manos de algun color, ó tierra de cuerpo mezclada con la cera resuelta un poco mas cargada de almáciga, ú otra goma resinosa, que la de los colores con que se ha de pintar. Entre estos prefiero á todos el albayalde puro, especialmente en la última mano. Este aparejo no se resiente con el fuego, sino para mayor bien del quadro, siendo de la misma laya que la pasta de los colores, y haciendo que internados estos mas en la tabla, ú otra superficie, adquiera la pintura mayor duracion y firmeza. La ventajosa idea que tengo formada de esta imprimacion me la confirmó, sugiriéndomela, sin saber la identidad de mi modo de pensar sobre este punto, el Ilustrísimo Señor Don Antonio Despuig, dignísimo Obispo

de Orihuela, electo Arzobispo de Valencia, inteligentísimo en las Bellas Artes, y versadísimo en todo genero de antigüedades.

CAPÍTULO XXI.

Del nitro como ingrediente relativo á la pintura encaustica.

Poco despues de publicadas las *Pruebas sobre el restablecimiento de la antigua arte de los Pintores Griegos y Romanos*, se pusiéron en movimiento contra aquella obra algunos Profesores, varios Gazeteros y muchos Diaristas, que en su modo de tratar la materia y á su autor manifestaban mas disgusto del descubrimiento del Español, que deseo de perfeccionarle. La índole modesta del Señor Abate Requeno no le permitió dar respuesta á semejantes folletos, haciéndose cargo de que muchas veces los publican sus autores mas para intimidar al escritor que se impugna, y para retardar é impedir de este modo las principales producciones, que por la esperanza de desacreditarlas.

Tres célebres Químicos y un Anónimo han atacado á nuestro autor sobre un mismo punto, que, si se ha de confesar la verdad, no es sino meramente accesorio, y de los ménos importantes para nuestro asunto. Estos quatro Literatos han merecido respuesta por extenso, pues finalmente han alegado razones, y lo que es mas, han cortado su pluma para escribir, y no

para herir, especialmente el primero.

El Coronel Caballero Lorgna, Director de la Academia de Química en Verona su patria, se empeñó con un elegante Discurso en probar „que el nitro de Plinio, prescrito para hacer la „cera púnica, no es el nitro que los modernos „llaman propiamente nitro, sino el natron de los „antiguos, el alkali basa de la sal marina, la sal „fixa que se extrae de las cenizas de las plantas „crecidas en el fondo del mar, la sal de la bar„rilla; y que de este modo se descubre todo el „misterio que encierra el nombre de cera púni„ca; y que Plinio no ensaña de modo alguno á „blanquear la cera, sino á preparar un verda„dero xabon de cera [1]."

Despues de publicado el mencionado Discurso, y ántes que diese nuestro autor su respuesta, saliéron ciertas *Observaciones de un Anónimo contra el Discurso del Caballero Lorgna.* „El „objeto de ellas es la impugnacion de la cera „xabonácea; pero cayendo su autor en la misma „red del antiguo natro como su Antagonista; y „concediendo al Caballero Lorgna que el nitro „antiguo fuese un alkali mineral, le niega la „consequencia del ceroso xabon [2]."

Publicada la Carta responsiva de nuestro autor al Señor Coronel, dió á la luz otras *Observaciones sobre la cera púnica el Conde Luis Torri.* Pretende probar este otro Caballero „que muchas

1 Requen. tom. 2 pag. 74.
2 Pag. 15.

„veces los antiguos baxo la voz nitro habian en„tendido un alkali: que la cera púnica de los „antiguos probablemente estaba preparada con „el afronitro; que el afronitro era un alkali; y „que fabricándose la cera con un alkali, nece„sariamente se reduce á xabon [1]."

El Señor Vicente Bozza, sugeto muy acreditado en el arte Química [2], hizo un Proceso Químico de la cera xabonácea con la mira de aclarar el paso de Plinio controvertido acerca de las calidades del nitro para la cera púnica [3], y tambien halló en el nitro de Plinio el natron antiguo adoptado por los Señores Coronel, Anónimo, y Conde Torri.

Verdaderamente me sorprehende que unos sugetos de tanta cultura y crédito como los dichos entiendan tan á su modo el célebre lugar de Plinio, quando evidentemente dice lo contrario tantas veces y de tan diversas maneras. Parece que se han mancomunado á no exâminar, ni aun á leer el mismo paso que quieren interpretar. Entre tanto exâminémosle con atencion: *Punica fit hoc modo. Ventilatur subdio sapius cera fulva. Deinde fervet in aqua marina ex alto petita, addito nitro. Inde lingulis hauriunt florem, id est candidissima quaeque, transfunduntque in vas, quod exiguum frigidæ habeat. Et rursus marina decoquunt separatim: deinde vas ipsum refrigerant.*

1 Requeno, pag. 23.
2 Pag. 47. y 51.
3 Pag. 52.

Et cum hæc ter fecere, juncea crate sub dio siccant sole, lunaque: hæc enim candorem facit. Sol siccat, et ne liquefaciat, protegunt tenui linteo. Candidissima vero fit, post insolationem etiamnum recocta [1].

¿Dónde se halla en todo este paso, ni en todo el artículo del nitro la voz Natron, Anatron, ú otro alkali mineral ó vegetable? Solo se lee *Nitrum*, y nada mas: y así por lo que toca á la letra de Plinio no podemos entender en este paso el natro, pues no le nombra, como hace expresamente con el nitro.

Para ilustrar este lugar era necesario recurrir al de Dioscorides, como anterior al Histórico natural, como insigne Profesor en la facultad que trataba, como autor y mas práctico de la operacion, y por tanto mucho mas acreedor á nuestra deferencia que Plinio, quien trasladó la autoridad como simple compilador, y no con la mayor diligencia. El mismo objeto, los mismos ingredientes, las mismas operaciones, y los mismos efectos son los de la receta del uno que los de la del otro. Esto supuesto, el paso es el mismo en el un autor que en el otro: con la diferencia, que Dioscorides es autor original de la manipulacion, mas menudo, y mas exâcto que Plinio; pero los tres modernos Químicos, y el Anónimo en solo Plinio ponen los ojos. Aunque el Señor Bozza nos presenta por extenso el paso de Dioscorides para aclarar el paso contro-

1 Plin. lib. 21. §. 49.

vertido, parece que de intento quiere hacer ver quanto se aparta de ámbos á dos, formando una receta suya particular. Ello es que no usando ni Dioscorides, ni Plinio, ni el autor del libro intitulado *Hortus Sanitatis* otra voz sino la de *Nitro*, es necesario derribar ántes toda la autoridad de Dioscorides para enmendar ó interpretar al modo de los eruditos Químicos citados la letra de Plinio, que dice Nitrum, y no Natron. Véase pues el lugar de Dioscorides. *In eo genere* (de cera amarilla, de la que Dioscorides habia hablado) *quæ candidior, puriorque fuerit, conscissa, in ollam novam transfundito; et affusa, quanta satis sit, aqua marina ex alto petita, coquito, insperso etiamnum nitri momento. Cumque iterum, tertioque efferbuerit, remota olla, refrigerari sinito: tum ceræ pastillum eximito, derasaque sorde, si qua forte adhæsit, alia addita aqua marina, secundo decoquito; cumque cera denuo, uti demonstratum est, efferbuerit, vas ab igne submoveto, ac novæ ollulæ fundum, prius frigida madefactum, leniter in ceram demittito, paululum dumtaxat, suspensa manu, intingens, ut ipsius quam minimum detrahatur; quo facilius per se concrescat. Sublato fundo, orbiculum primum auferto; iterumque vasis imum aqua refrigeratum, in ceram immittito; idemque tantisper facito, dum ceram totam exceperis. Tandem filo lineo trajectos orbiculos ita suspendito, ut ne inter se contingant; ac interdiu quidem ipsos assidue ad solem irrorato, noctu vero lunæ exponito, dum perfecte albescant. Quod si ceram candidissimam fieri volueris, identidem eam*

recoquito; *cætera vero omnia eodem modo peragito: nec desunt, qui pro marina ex alto petita in muria acerrima semel, aut iterum antedicto modo decoquunt* [1].

Oigamos al autor del libro intitulado *Hortus Sanitatis*, impreso en letra Gótica sin nombre de autor, lugar, ni año, que es el que yo he visto, y que nos da la misma receta de Dioscorides con poquísima variedad: *Cera utilis est ruffa, et pinguis, et odorata, odorem habens mellis. Alba cera, et pinguis secundam habet virtutem. Exalbare sic ceram debes: ceram albam incide minutis partibus, et mitte in cacabo novo; et missa aqua marina, impone foco: et cum se solverit, sparge desuper tritum nitrum; et postquam bis, aut ter bullierit, depone eam: cum vero spissaverit, leva ex cacabo, et purga sorditiem, si fuerit, et secundo id facies; et cum bullerit, mitte ibi fundum cacabi fracti, aut illud sit rotundum aqua aspersum; et de super cera, quod fuerit, vel hæserit, pone in sole, aqua perfusum; nam et lino insertum album facit colorem. Quisquis autem aquam salsam plus miserit plus albam ceram facit.* En el capítulo siguiente se hallarán traducidas en Castellano las tres recetas.

Conviene observar la naturaleza del nitro del mismo Plinio, y la de los dos alkalis en general. „El nitro en la medicina, segun Plinio, calien„ta, extenúa, muerde, condensa, seca, y hace

1 Dioscorid. lib. 2. cap. 105. Interpret. Joann. Ant. Sarracini.

„llaga [1]." El natro ó anatro, que no es mas que un alkali, „tiene un sabor igneo, ningun „olor, color vario, es caustico, no se aviene „bien con los ácidos..... Se une con todos los „aceytes (la cera pasa entre los Químicos por „uno de ellos), y de esta union resulta una subs„tancia xabonácea [2]."

Pudiera replicar alguno que Plinio atribuye á su nitro la propiedad de calentar, siendo así que el nuestro refresca el cuerpo humano, y que se percibe con la lengua no solo el sabor de sal, sino tambien un notable frio. Siendo esto así, parece que el nitro antiguo tenia alguna calidad no solo diversa, sino contraria á las de aquella sal, que tambien nosotros llamamos nitro: mucho mas considerando que el agua se coagula en fria nieve en virtud del nitro de la atmósfera.

Es innegable que refresque y enfrie de muchas maneras; pero al mismo tiempo es innegable que el nitro moderno calienta como el antiguo de Plinio. Quien tiene frios los pies en su casa en tiempo de nieve, se los calienta andando sobre la nieve. En las tierras Septentrionales donde el frio llega á pasmar algunos miembros, particularmente las narices, el remedio mas pronto, ó único para no perderlas, es el refregárse-

1 In medicina autem calefacit, extenuat, mordet, spissat, siccat, exulcerat. *Plin. lib. 31. §. 46.*

2 Hujus salis præcipuæ dotes sapor igneus, odor nullus, color varius, causticus, pugnat cum notis acidis: coit cum omnibus oleis in saponem. *Boherav. Chem.*

las con la misma nieve ó yelo. En muchas partes de Francia se usa lavarse por la mañana con agua helada, y refregarse cara y brazos con pedazos del mismo yelo.

Aquí llegaba yo con mis observaciones y raciocinio, quando se me ofreció buscar la palabra nitro en Dioscorides, comentado por el Doctor Laguna, y en el lugar citado hallé confirmada muy por extenso mi opinion. „Nuestro vulgar „salitre (dice este insigne Médico Español) raído „de muros viejos..... Me parece que tiene gran „semejanza con el nitro de los antiguos, y que „se puede contar entre sus especies." Y allí mismo. „Conviértese subito en llama el salitre, de „donde podemos conjeturar ser caliente, no obs„tante que deshecho en agua resfria con grande „eficacia qualquiera cosa."

El nitro se inflama como la sal prunela y otras sales; pero el natron echado en las brasas, siendo alkali, no padece alteracion alguna, como si fuera ceniza. No salta, no se inflama, no muda de color. En esta suposicion ¿cómo se puede inferir que el nitro de Plinio no sea nitro propia y substancialmente como el nuestro, pues los efectos que produce no son mas que ayudar con los demas ingredientes á purificar y blanquear la cera; y de ninguna suerte á resolverla, ni á hacer de ella una substancia xabonácea?

La aplicacion de un medio desproporcionado al fin, y para conseguir un efecto diverso del que debe resultar, es en Teología un acto supersticioso, y en Física un error. Pues tal seria

la inspersion del nitro para hacer un xabon de cera, no teniendo esta sal virtud semejante, y siendo propia del natro y demas alkalis. Tambien seria un error el echar para el mismo efecto una porcion insuficiente de nitro. Aun quando el nitro de Plinio fuese el natro, como quieren los quatro Químicos citados, la cortísima cantidad del supuesto natro, que supone particularmente el Señor Bozza, prescrita por Dioscorides, no bastaria para resolver la cera, aunque fuese poca, atendiéndonos, como hemos probado que se debe hacer, á la receta de Dioscorides mas que á la de Plinio para la mas clara inteligencia del mismo lugar de Plinio: la dosis del Botánico Griego, que consiste en un *nitri momento*, no seria suficiente para resolver ni aun dos onzas de cera. Bastan quatro adarmes de natro para esta cortísima porcion de cera; pero quatro adarmes sean de natro ó de nitro, no son un poquito de nitro, y mucho ménos un *nitri momentum*: seria media onza, que es una quinta parte: y á Dioscorides basta para el entero efecto de su manipulacion un poquito de nitro, y muy poquito. Quando he resuelto la cera, he tenido que echar en ella, no un poquito, sino muchos poquitos de natro ú otro alkali, porque el solo *momento* de natro no surtia el efecto que el *momento* igual de nitro para blanquear la cera.

No puedo hallar diversidad en los fines que se propusiéron Dioscorides, Plinio, y el autor del *Hortus Sanitatis*, ni es fácil señalarla. Las in-

solaciones y ventilaciones vienen á ser las mismas en Plinio que en Dioscorides; alguna ménos en el *Hortus Sanitatis*. Los ingredientes los mismos, como tambien las cocciones. La diferencia de los instrumentos para sacar la cera blanca: esto es, de que haya de ser cuchara ó asiento de un pucherillo es puramente material, y que nada influye. Solamente merece reflexîon la dosis de nitro que determina Dioscorides mas exâcto que los otros dos autores que prescriben aquella sal, sin determinar escrúpulos ó libras. *Nitri momento*, quiere decir que debe ser cortísima la dosis, y no de una quinta parte relativamente á la cera, como interpreta el Señor Bozza.

Ninguno de los tres autores nombra natro, anatro, alkali, ni consigue solucion alguna, como puede ver quien haga la experiencia con qualquiera de los tres métodos. Los tres, en el hecho de aplicar el nitro, aplican un ingrediente proporcionado para lograr el blanqueo de la cera, que no se consigue ciertamente con el natro ú otra sal alkalina: ántes bien, si esta se mezcla con la cera en debida cantidad, producirá á la primera coccion un compuesto xabonáceo, sin tener que aguardar hasta la quarta; pero la cera siempre quedaria con su color amarillo, como me ha sucedido quando he hecho la experiencia de resolver la cera amarilla.

Aunque juzgo que se haya probado suficientemente que la naturaleza del nitro, de que Plinio hace mencion en el paso controvertido, sea

detersiva, y no resolutiva: no quiero dispensarme de satisfacer á un argumento, fuerte en la apariencia, que nos pone el Caballero Veronés acerca de la virtud alkalina, y resolutiva del nitro de aquella receta. „Pero se puede sacar (dice) „algun indicio patente de que el nitro de Plinio „fuese un alkali fixo, de carácter fundente (ca„paz de derretir) de la arena en la composicion „del vidrio que le atribuye en el cap. 26. del „lib. 36. Tambien (prosigue con el paso latino) „en el mar de Vulturno, en Italia, se muele una „arena blanca y blandísima que allí nace, ó en „mortero ó en molino. Luego se echan en ella „tres partes ó de peso ó de medida de nitro, y „derretida, se hace recocer en otro horno. Allí se „hace la masa que llaman Ammonitro (αμμος, „arena, y νιτρον, nitro), que se vuelve á co„cer, y se hace vidrio puro, y una masa de vi„drio blanco [1]."

Se debe presuponer que la qüestion presente no es sobre si Plinio entendió *siempre* baxo el nombre de *nitro* alguna sal alkalina resolutiva: sino si el nitro de Plinio para la manipulacion de la cera la resolvia efectivamente ó no. Tampoco me empeño en que el nitro, ingrediente para lim-

1 Jam vero et in Vulturno, mari Italiæ, arena alba nascens sex M. passuum litore, inter Cumas, atque Liternum, quæ mollissima est, pila, molaque teritur. Dein miscetur tribus partibus nitri pondere vel mensura, ac liquata in alias fornaces transfunditur. Ibi fit massa, quæ vocatur Ammonitrum: atque hæc recoquitur, et fit vitrum purum, ac massa vitri candidi. Loc. sup. cit.

piar la cera, sea de la misma especie que el nitro que sirve para hacer el vidrio. Solamente observo, que no *se puede sacar algun indicio patente de que el nitro de Plinio fuese un alkali*, aun quando fuese *fundente de la arena*, y que aun en este caso no seria de modo alguno resolutivo, atendida la diversidad de las operaciones, que contradistinguen los diferentes verbos *liquare* y *resolvere*. Es cierto que el nitro puede coadyuvar de algun modo á la liquacion de la arena, como ayuda en la receta á la purificacion de la cera; pero no puede resolverla sin el agua, pues la arena, aun quando llegue á derretirse, no queda substancia blanda, docil y mantecosa por meses y meses, sino solidísima y durísima, como que es vidrio. La blandura de la cera xabonácea dura años, teniéndola cubierta con agua fresca. Para la simple fusion ó liquacion basta un fuego violento; y para resolver un cuerpo como la cera, se requiere un líquido que se interne en sus partes mínimas, y así tanto el xabon comun, quanto el de cera se conservan saludables con el agua natural, miéntras les dura la humedad al uno del aceyte, y al otro del agua. Esto supuesto, no alcanzo qué conexíon tenga la blandura transitoria de la substancia vidriosa con la blandura permanente de la pasta xabonácea de la cera para inferir con el docto Caballero Veronés que el nitro de Plinio para el vidrio, aun quando fuese *fundente* fuese tambien, y por la misma razon alkalino y resolutivo.

No siendo yo Químico, no me atrevo á de-

terminar de qué modo obre el nitro en la separacion de las partes heterogéneas, hasta conseguir la perfecta blancura. Sin embargo, viendo que efectivamente las separa, conjeturo que el nitro, aun en la cortísima cantidad que prescribe Dioscorides, precipite hácia el fondo del puchero las partes mas crasas, y que otras mas livianas que se peguen á la cera, queden fuera en la parte inferior de la costra que nada sobre el agua, de suerte que con facilidad se puedan raer, segun Dioscorides [1].

CAPÍTULO XXII.

Que cosa sea la cera púnica de Plinio.

Muchas luces dá el capítulo antecedente para conocer la natúraleza de la cera púnica, cuyo nombre tiene por misterioso el Caballero Lorgna y otros modernos, que hallan en la célebre manipulacion otro efecto muy diverso del que advirtiéron en la misma Dioscorides, Plinio y otros Escritores. „Valga la verdad (dice el Caba„llero Veronés): no se ha conocido jamas ínti„mamente la índole de la cera púnica, de que „antiguamente se hacia uso; y que finalmente „era un ingrediente fundamental de la pintura „antigua al encausto [2]." Pero valga la verdad (digo yo): queda el dicho paso de Plinio tan

1 Derasaque sordes. *Dioscor. loc. cit.*
2 Requen. tom. 2. pag. 59.

claro por sí mismo, y con la explicacion dada en el capítulo antecedente á favor de la simple purificacion de la cera, que no se necesitaba de otra prueba para advertir que este era el único objeto de aquella receta, esto es, una preparacion necesaria para los usos, principalmente de la medicina, para los de la pintura y otros innumerables. Sin embargo de esto el crédito que tienen justamente en su facultad los tres Químicos, cuyos nombres sabemos, y el que se puede suponer en el Literato Anónimo, piden alguna respuesta que satisfaga al público; y para darla como conviene, es necesario exâminar ante todas cosas el mismo paso de Plinio, que les parece tan lleno de dificultades.

Despues de la instruccion que da para separar la miel de la cera, pasa á calificar varias de sus especies. Dice que „la mejor de todas es la „que llaman Púnica. La que mas se acerca á esta „es la sumamente roxa que huele á miel, y se „ha criado en el Ponto..... Luego viene la de „Creta..... Despues la de Córcega..... La púni„ca se hace del modo siguiente. Se pone por mu„chos dias al descubierto para que se oree la ce„ra roxa. (Esta es, ó la del Ponto, ú otra de un „amarillo encendido). Luego se echa á cocer „en agua tomada de alta mar, habiendo echado „en ella nitro. Despues se va sacando con unas „cucharas la flor de dicha cera, esto es, la mas „blanca, y se echa en un ladrillo en que haya „un poco de agua fria. Se vuelve á cocer de „nuevo aquella flor de cera, y luego se dexa

„enfriar la olla. Hecho esto tres veces, la ponen „á secar al sol y á la luna sobre un enrejado de „juncos, y con esto adquiere blancura, y los que „la ponen á secar la cubren con un lienzo del„gado para que no se derrita. Pero llega á po„nerse blanquísima, cociéndola otra vez despues „de haberla tenido al sol [1]."

Las mismas razones que se han alegado en el capítulo antecedente sobre la mayor autoridad de Dioscorides que la de Plinio acerca del nitro, militan acerca del efecto de la misma operacion, siendo uno mismo el paso en el un autor que en el otro, con la diferencia de que el de Dioscorides es original, escrito por él mismo, como Profesor insigne de la materia que trataba, muy exâcto y muy menudo, circunstancias que no se encuentran en el de Plinio. Véase el paso. „La cera mejor de todas (dice Dioscorides, tra„tando de purificar y blanquear la cera para la „medicina) es la de un amarillo encendido, cra„sa, con olor de miel pura, y venida del Pon„to, ó de Creta. Tiene el segundo lugar la cera „blanquizca, y naturalmente crasa. Pero se pone „blanca de este modo. La cera mas blanca y pu„ra de aquella especie, se hace pedacitos, y se „echa en una olla nueva; y echándola el agua „necesaria tomada de alta mar, hazla hervir, ro„ciándola entónces con un poquito de nitro. „Despues que haya hervido segunda y tercera „vez la cera, aparta la olla, y déxala enfriar: saca

1 Plin. lib. 21. §. 49.

„luego la costra de la cera, y rayendo la in-
„mundicia, si por casualidad se le ha pegado al-
„guna, echa otra agua marina, y cuécela segun-
„da vez del modo que se ha explicado; y des-
„pues que haya hervido la cera, aparta del fue-
„go la olla, y luego meterás con tiento el fon-
„do exterior de un pucherillo mojado con agua
„fria dentro de la cera, tomando poquito de
„ella con la mano en el ayre, para ir sacando
„lo ménos que se pueda, y para que de esta
„suerte se endurezca mas fácilmente. Sacando
„el fondo del pucherillo, despegarás el primer
„cerco, y volverás á meter el mismo asiento del
„pucherillo refrescado en agua dentro de la ce-
„ra, é irás haciendo esta misma diligencia has-
„ta sacarla toda. Ultimamente pasarás por aque-
„llos cercos un cordon ó cinta de lino, y los
„colgarás de suerte que no se toquen unos con
„otros, y entre dia los irás rociando con freqüen-
„cia al sol; por la noche los dexarás á la luna
„hasta que queden perfectamente blancos. Pero
„si quisieres que la cera quede sumamente blan-
„ca, cuécela algunas otras veces, haciendo todo
„lo demas como ántes. Algunos en lugar del
„agua de alta mar la cuecen una ó dos veces
„en una salmuera fortísima del modo que queda
„dicho[1].“

El citado autor del *Hortus Sanitatis*, despues de escoger entre otras ceras como la mejor la

1 Dioscorid. lib. 2. cap. 105. Interpret. Joann. Ant. Sarracini.

de un color amarillo encendido que tire al roxo, como hacen Dioscorides y Plinio, se pone á darnos la misma receta del Botánico Griego con alguna ligerísima variacion, y empieza determinando del mismo modo el objeto de aquella manipulacion: *Exalbare sic ceram debes*, sin hacer mencion de otro alguno. „La cera útil (dice) es „la de un amarillo que tire á roxo, crasa, y que „tenga olor de miel. La cera blanca (entre las „amarillas, esto es, blanquecina, ó de un ama„rillo pálido y claro) y crasa tiene el segundo „lugar. Debes blanquear la cera del modo si„guiente. Rompe en menudos pedazos la cera „blanca (dicha), y ponla dentro de un puchero „nuevo, y echándola agua del mar, la pondrás „al fuego, y quando esté desleida, la rociarás con „nitro hecho polvos, y luego que haya hervido „la cera dos ó tres veces, la apartarás: la sacarás „del puchero quando se haya endurecido, y „limpiarás la inmundicia que tuviere, y harás „segunda vez la misma operacion: despues de „haber dado sus hervores, mete dentro de la „cera un fondo de puchero quebrado, redondo, „y mojado en agua; pondrás al sol la cera que „has ido sacando de la superficie, y se ha pegado „al asiento, rociándola con agua, y ensartándola „en un cordon ó cinta de lino, va tomando el „color blanco. Pero quien usase mas salada el „agua, logrará mayor blancura en la cera [1]."

En vista de estos tres testimonios ¿cómo

1 Requen. tom. 2. pag. 87.

podemos inferir que resulte de la dicha manipulacion de la cera una blandura y solubilidad, como la del xabon, de suerte que con el agua fria, y aun sin ella, quede obediente y docil al pincel, despues de incorporada con los colores? No puedo sacar en limpio mas que tres recetas para poner blanca la cera amarilla, sea de color cargado ó descolorida. El primer fundamento para mí es el silencio, pues no solo Plinio, sino que ninguno de los otros dos nombra, ni usa expresion alguna, que directa ó indirectamente indique tal pasta de xabon. En segundo lugar los tres autores antiguos Griego, Latino é Italiano (si lo fué el del *Hortus Sanitatis*) nos dan á conocer desde luego en el progreso y en el fin de la receta su intencion expresa y determinada de blanquear la cera, y nada mas. Dioscorides empieza: *Candida vero redditur hoc modo.* Prosigue: *Dum perfecte albescant*, y concluye, *quod si ceram candidissimam fieri volueris &c.* Plinio, para hacer la cera púnica, prescribe las mismas diligencias, y á la mitad de ellas avisa, que *hauriunt florem, id est candidissima quaque.* Poco despues: *Hæc enim candorem facit*, y acaba diciendo, *candidissima vero fit post insolationem, etiam num recocta.* El mismo objeto manifiesta el autor del *Hortus Sanitatis*: *Exalbare sic ceram debes*; despues dice *album facit colorem*, y acaba como Dioscorides y Plinio, advirtiendo que hay otro medio para dar á la cera el último grado de blancura, aunque diverso del que dan los dos mas antiguos. *Quisquis autem aquam salsam plus miserit, plus albam ceram facit.*

Aun mas claramente se colige la intencion de Plinio y los otros dos Escritores en lo proporcionado de los medios que propone en su receta para el blanqueo de la cera, y en lo desproporcionado de ellos para reducirla á pasta xabonácea. Se entenderá mejor el paso de Plinio teniendo presente el de Dioscorides. Despues de haber explicado el Histórico natural la maniobra de separar la miel de la cera, se pone á calificar en general diversas especies de esta con relacion á la medicina, á la pintura, á la defensa de las paredes, de las armas, y á otros innumerables usos entre los hombres. Empieza dando la primacía á la púnica. Pero es muy de notar, que de las quatro especies de cera que nombra, distingue las tres últimas con el nombre de la region en donde realmente se crian; pero no nombra á la cera púnica desde luego como criada en Carthago, sino *la que llaman de Carthago. Optima, quæ punica vocatur. Proxîma.... natione autem Pontica: deinde Cretica..... post has Corsica.* En la reserva con que Plinio habla de la púnica, se ve que no la tenia por natural de aquella nacion, sino que la distinguia de las otras por las señas con que la distinguia el vulgo; del mismo modo que el de Italia llama igualmente que el de Francia *Cera de España* al lacre, ó porque esta composicion traiga realmente su orígen de España, ó porque así lo crean en Italia. De este y otros fundamentos infiero, que no determinando Plinio la patria de la *Cera Púnica*, aludiese con aquel adjetivo de nacion á nombre

que diéron á la cera bien blanqueada, por la semejanza con la que llevaban de Carthago á Roma, y por ser los Carthagineses famosos en el arte de purificarla, segun conjetura nuestro autor, y supone uno de los mencionados Químicos modernos, y que la apellidasen Púnica, aun quando fuese Póntica, Crética ó Romana.

Mereció esta cera la preferencia sobre las demas, únicamente por estar ya purificada, y no ser necesario hacer esta diligencia para servirse de ella en los usos arriba dichos; y así buscando Plinio en los medicamentos y en otras operaciones la mayor seguridad y limpieza, pone desde luego los ojos en la púnica, y no en las otras amarillas, aunque no las reprueba. En segundo lugar pone la de un color amarillo sumamente encendido casi roxo, que tenga olor de miel pura, esto es, despojada de los cerones é inmundicias mas gruesas, pero todavía amarilla y vírgen. Debe no solo llamarse, sino ser efectivamente Cera del Ponto. Despues viene la de Creta, y últimamente la de Córcega. Estas tres especies denotadas expresamente con el nombre de su respectiva nacion, deben ser de cera amarilla ó vírgen naturalmente descolorida, pues la cera púnica es la blanca, que se hace principalmente de la amarilla. *Punica fit hoc modo. Ventilatur subdio sepius cera fulva.*

„Se pone muchas veces al sereno para que „se oree la cera roxa (no la blanca): luego „se cuece en agua tomada de alta mar, habiendo „echado ántes nitro." Dioscorides advierte, que

debe ser cortísima la porcion de nitro. *Inspersa etiam num nitri momento.* „Despues con unas „cucharas sacan toda la flor, esto es, las partes „mas blancas de ella." Ya tenemos algo blanca la cera. „Y se echan en un vaso donde haya „un poco de agua fria, y la cuecen separada„mente." Entiendo esta separacion como relativa á la nueva agua marina ó salmuera; y tambien á la flor de la cera que se ha ido sacando con las cucharas de el fondo del pucherillo, dexando á parte la cera sucia é incapaz de blanquearse. „Despues dexan enfriar el vaso, y he„chas tres veces estas mismas diligencias, la po„nen al sol y á la luna sobre un enrejado de jun„cos." Esto me parece que significa *juncea crates*, y no un lienzo blanco estirado sobre un bastidor, como quiere en su Proceso Químico el Señor Bozza [1]: mucho mas, que habiéndose de secar al descubierto, es mas fácil que pase el ayre por debaxo de un enrejado desigual, y ralo como una red gruesa, que por un lienzo tupido que asiente bien en el suelo por todas partes. Pero la cera reducida á xabon no se podrá orear tan bien como en su natural consistencia, porque estando reducida á un unguento, pasaria llenando todos los vacíos del enrejado de juncos, se ensuciaria tocando el suelo, y se desperdiciaria alguna parte de ella. Aun tiene mayor dificultad el colgar ensartados en un cordon ó cinta de lino los cercos de cera xabonácea, como

1 Requen. tom. 2. pag. 82.

advierte qualquiera. Una y otra diligencia se puede practicar solamente con la cera perfectamente sólida y consistente. „La secan al sol y „á la luna, con lo que adquiere blancura." Aquí vuelve á repetir el efecto de la receta, y el objeto de sus autores, que es el candor que sucesivamente y por grados va tomando con la repeticion de las diligencias. „La seca el sol, y la cu„bren con un lienzo delgado para que no la der„rita. Pero llega á ponerse blanquísima, recocién„dola de nuevo, despues de haberla tenido otra „vez al sol." Aquí tenemos ya el último grado de blancura á que puede llegar la cera, y logrado enteramente el intento de Dioscorides, de Plinio, y del autor del *Hortus Sanitatis*.

Probado, como queda en el capítulo precedente, que el nitro de Plinio para esta determinada manipulacion de la cera no es nitro disolvente de modo alguno; demuestra la experiencia continua que la dicha receta servia solo para blanquear la cera. En casi nueve años he blanqueado muchas veces la cera amarilla, y he limpiado la sucia con algunas de las diligencias sobredichas; pero ni yo, ni otro alguno, que yo sepa, ha logrado con ella la resolucion propiamente tal, ántes bien para esto he tenido que servirme del natron extraido, y las mas veces sin extraer, segun mi descubrimiento, de que se tratará en adelante.

Yo quisiera saber qué diversos efectos son los que produce la receta de Plinio de la de Dioscorides, y estas de las del *Hortus Sanitatis*. La

diligencia de secar la cera al sol y á la luna, que se encarga mas de una vez, no puede hacer sino que la cera pierda su blancura y solubilidad de requeson ó cuajada (pues toda esta docilidad necesita para poderse manejar con el pincel); y perdiendo la humedad á fuerza de insolaciones y ventilaciones, dexaria de ser xabon, volviendo á su primitiva solidez, como demuestra la experiencia. Por otra parte es cierto que la secaban. *Siccant sole, lunaque. Sol siccat. Siccantes protegunt tenui linteo.* Ademas de esto, ¿dónde, ó como depone sus heces la cera xabonácea? A la primera coccion con el natro queda perfectamente resuelta, pero no queda blanca, sino amarilla, y se va manifestando mas y mas su amarillez primera, segun se va desecando. Hecha la resolucion, no hay separacion de agua y cera, como hay indispensablemente quando se ponen en práctica las tres recetas dichas, quedando la cera encima y el agua debaxo, sino union de ámbos cuerpos por medio del natro ú otro alkali, que es el menstruo que la resuelve: y así no se puede tomar en la mano la costra ó *pastillum* de cera para raer la suciedad que puede habérsele pegado en la parte inferior. Tampoco se pueden sacar con cucharas, ni de otra suerte la flor ó partes mas blancas de la cera *candidissima quæque*, sino pudiéndose esta distinguir ni separar, porque el natro resuelve igualmente toda la cera incorporándola con el agua.

Pero lo que demuestra la intencion de los tres escritores es la expresion del mismo Dioscorides:

Ut ipsius (de la cera) *quam minimum detrahatur, quo facilius per se concrescat.* No se puede aplicar otro significado al *concrescere* en nuestro caso fuera del de consolidarse, congelarse y endurecerse. Pudiera advertir el Caballero Lorgna y los otros tres eruditos, que los cercos de Dioscorides y los pedazos sacados con las cucharas de Plinio ya concretos, aunque han padecido todas las alteraciones esenciales que pueden obrar en la cera la sal marina, ó la salmuera, el nitro, ó el natron, el qual debiera haber reducido á una blandura de manteca la cera, como era propio de un menstruo: con todo, aun se está sin disolver de modo alguno despues de tres cocciones, y sin que el agua se haya unido íntimamente con la cera, pues en la práctica de las recetas se aguarda todavía que se endurezca otra vez, *quo facilius per se concrescat.* No la puede resolver tampoco ninguna de las operaciones posteriores, como la de colgar los cercos al ayre, ni la de rociarlos de quando en quando, *dum perfecte albescant*, ni la quarta coccion que se puede añadir para lograr la mayor blancura posible, aunque se haga esta con agua marina, ó con salmuera.

Ultimamente, es de mucho peso la autoridad de dos Comentadores Italianos de Dioscorides bien antiguos, que confiesan no hallarse otro misterio en el nombre de cera púnica, sino el de cera purificada y blanqueada con el artificio que enseñan los dos autores Griego y Latino. El primero es Hermolao Bárbaro, que en sus

Corolarios á Dioscorides dice: *No veo que el blanquear la cera sea otra cosa mas que el hacerla púnica* [1]. El otro es Juan Antonio Sarracini. *Juzgo*, dice, *que la cera púnica de Plinio y de Vitruvio no era en la opinion de ellos, sino la cera blanqueada con el dicho método.* Esto es, el de Dioscorides [2]. Lo mismo entiende Guillermo Philandro y nuestro autor, cuyas autoridades juntamente con las razones y experiencias que se han expuesto, me determinan á juzgar que el Histórico natural entendiese baxo el nombre de cera púnica, no una cera reducida á una solubilidad semejante á la del xabon, sino cera limpia y blanqueada.

Me parece que los antiguos Pintores no tuviéron necesidad de purificar, blanquear, ó hacer púnica la cera por sí mismos. La Medicina probablemente inventó para sus usos esta maniobra; y despues ó la Medicina misma, ó la Farmaceutica la suministró á la pintura para los suyos.

1 Fieri candidam ceram nihil aliud esse video quam punicam fieri. *Requen. tom. 2. pag. 52.*

2 Ceram candidam hoc modo factam punicam Vitruvius videtur appellasse, itemque Plinius. Ibid.

CAPÍTULO XXIII.

Dosis de cera y gomas.

El analísis que hace el autor de las Pruebas en su segundo tomo, tanto del Discurso del Caballero Lorgna, como de las Observaciones del Conde Torri, del Anónimo, y del Proceso Químico del Señor Vicente Bozza sobre la naturaleza del nitro con relacion á la manipulacion de la cera, y sobre la verdadera esencia de la cera púnica, es sin duda una obra magistral y completa; y ha llegado á satisfacer en los puntos principales á sus impugnadores, y demas personas instruidas en la materia, deseosas de conocer la verdad, y libres de espíritu de partido. Una sola dificultad, que aunque no toca inmediatamente el punto de aquella determinada controversia, pertenece directamente á la materia principal de la Cerografía encaustica, queda á mi ver en todo su vigor, miéntras no exponga el Señor Requeno las razones de que dice hallarse provisto para allanarla. Consiste ella, segun el docto Veronés, en que „el pintar con tales pas„tas pudiera llamarse ántes bien modo de pintar „con almáciga que con cera. La razon que ale„ga V. S. (responde nuestro autor) no tiene „fuerza alguna, y si yo quisiese en esta carta „hacer una apología de mis Pruebas, responde„ria como conviene sòbre esta duda: por ahora „digo solamente, que para concluir con el en-

„causto una de mis pinturas hecha con la almá-„ciga, con la cera y con los colores, se requiere „mas cera que almáciga y colores juntos [1].

Funda el Señor Coronel este reparo únicamente sobre la dosis de almáciga que admite en su método el Señor Requeno, que es de cinco onzas de esta resina, y dos de cera. Para mí es todavía mayor la dificultad, pues no prescindo, como el sábio Verones, de la goma arábiga, que tambien introduce el Señor Abate Requeno en su método. Yo la concibo así: *El pintar con una pasta de cinco onzas de almáciga, y dos de cera; y con otra de dos onzas de goma arábiga, y apénas la quinta parte de una onza de cera, seria pintar ántes bien con las gomas que con la cera.* Si hace tanta fuerza al Señor Coronel el gran exceso de la sola almáciga á la cera, debiera sin duda alguna hacer mayor fuerza, uniéndola el otro exceso, aun mas enorme de dos onzas cabales de goma arábiga relativamente á un quinto de cera, que se debe suponer en aquella agua, segun queda probado. No me desentiendo de la cera que requiere nuestro autor para barnizar el quadro; pues trataré de esta muy de propósito, y mas de una vez.

La cera se debe considerar en la pintura al encausto, como primer ingrediente en órden á la cantidad, para mezclar en ella y con ella los colores. Prescindo por ahora de que estos hayan de pesar por sí solos mas, ó hayan de ocupar

1 Tom. 2. pag. 128.

mayor espacio que las ceras con que se mezclan, aunque estoy persuadido á lo contrario: pretendo solamente, que así como la pintura al oleo tiene esta denominacion del solo aceyte, que comunmente se usa en ella, del mismo modo la pintura cérea que se practicase con las dosis sobredichas, no seria acreedora á tal denominacion, siendo la dosis de las gomas tan evidentemente excesiva, como es la de siete onzas de estas á la de dos, y un quinto de cera.

Con dos relaciones diversas se debe considerar esta cantidad de cera, una en órden á los solos colores, y otra respectivamente á todos los ingredientes juntos. Si hemos de estar á lo que nos dicen los escritores que tratan del asunto, se debe colorir la cera con las tierras, y otros colores artificiales para poder usar de ella ya colorida en la pintura. Para colorir estas ceras se requiere mucho menor porcion de color que de dos tercios, relativamente á la pasta de cera y goma resinosa [1]. No se puede dar una regla general para todos los colores, pues unos tiñen mas que otros, en lo que el Profesor se puede gobernar por lo que observe en el acto de unirlos con la pasta. Lo que hace al caso es que en todos los autores hallamos una locucion cons-

1 „Uniendo la pasta de almáciga y cera, debiendo di„cha almáciga ser una tercera parte relativamente al co„lor." Req. Extracto compendioso anexo á la primera edicion. Pero en la edicion de Parma dexó la dosis indeterminada, diciendo: „Muélanse con el agua de goma y „cera los colores sobre el pórfido." Tom. 1. pag. 388.

tante y uniforme, digna de observarse, y es que nunca se dice *colores encerados*, sino ceras coloridas, ó ceras solamente, como sino se hubiese de pintar con los colores. *Resolutis igne ceris. Cera igne resoluta. Apellea cera. Cera tinguntur iisdem coloribus. Discolores cera.* De donde colijo que la cera debia ser muy superior en el vulto, aun á los colores; y tomadas en todo su rigor las dichas expresiones, parece que del todo excluian de la pintura las gomas, y todo otro ingrediente. *Aunque la imágen* (dixo Anastasio, Obispo de Antioquia, en el segundo Concilio Niceno) *no es otra cosa mas que la madera, y los colores empastados y mezclados con la cera* [1]. No pretendo tanto, ni es creible que quisiese significar tanto aquel sapientísimo Prelado. Lo que se infiere es una persuasion general y fundada de que las ceras fuesen el ingrediente mas copioso en la pintura, y principal para unir con ellas los diferentes colores, no por su preciosidad, pues mas preciosas son y han sido siempre las gomas, sino por la mayor cantidad de la cera.

En resumidas cuentas cinco onzas de almáciga para la pasta, y dos de goma arábiga para el agua son siete onzas. La cera, como hemos probado, y puede ver qualquiera, es en todo dos onzas, y apénas un quinto. Luego la pro-

1 Quamquam imago nihil aliud est quam lignum, et colores cera commixti, ac temperati. *Harduin. Concil. tom. 4. pag. 46.*

porcion de las gomas con la cera en la pintura al encausto de nuestro autor, es evidentemente de siete onzas de gomas con dos y un quinto de cera. Luego el exceso de las gomas relativamente á la cera es mucho mas notable de hecho, segun mis cuentas, que segun las del Caballero Lorgna.

Pero la justicia pide que se dé oidos á la parte contraria. Esta dice al Caballero Veronés: „Para concluir con el encausto una de mis pin„turas hecha con la almáciga, con la cera y con „los colores, se requiere mas cera que almáciga, y „colores juntos [1].“ Aunque no alega otra razon en el lugar citado, en el método práctico se vee algo de prueba. „Ante todas cosas se derrite „cera blanca en un pucherillo, sin dexarla her„vir, y con el pincel se cubre de dicha cera der„retida el quadro pintado.“ Efectivamente *para concluir* con el encausto una de las pinturas de nuestro autor, se requiere alguna porcion de cera, y quizás mayor en el volúmen que el almáciga, goma arábiga y colores del quadro, puesto que se ha de cubrir con ella todo el quadro de alto á baxo, y que esta cubierta dada con el pincel no puede salir desde luego igual, lisa ni delgada.

Sin embargo de lo dicho se me ofrecen varios reparos. 1º No es lo mismo *necesitarse* mucha mas cera de la que halla el Señor Coronel en el método de nuestro autor, *para concluir ta-*

1 Req. pag. 128.

las pinturas, que *constar* tales pinturas, *despues de concluidas*, de toda aquella cera que nuestro autor supone bastante para denominar su pintura ántes bien cérea que de gomas. Distinguiendo la condicion *sine qua non* de la materia *qua* ó *quæ* estabamos fuera del paso; pero siendo algo Peripatética, aunque originariamente Griega, y de los tiempos de Alexandro, pudiera ofender los delicados oidos de algun moderno Filósofo. Usan los Pintores, porque los necesitan qual mas, qual ménos, el pincel, el caballete, la paleta. Usa tambien el Señor Requeno, todos los Profesores, y yo tambien, quando se pinta al encausto, del agua, del fuego, y de otras materias é instrumentos necesarios *para concluir*, proseguir y empezar la pintura: y con todo eso, ni la pintura de los quadros de los Pintores al oleo y demas métodos modernos, ni los de las ceras al encausto, *constan*, ni encierran dentro de sí la menor astilla, ni una gota de agua, ni una chispa de fuego, sino que constan de colores y aceyte, aunque mas ó ménos endurecido, como en los del encausto de nuestro autor constan de cola, gomas, cera y colores. En esta suposicion debia responder á su docto impugnador, probándole que en la pintura despues de acabada *quedaba*; no que se necesitaba para concluirla mayor porcion de cera „que de gomas y colores „juntos," y esto es lo que yo no hallo.

2º Aquella agua de cera y goma no es en resumidas cuentas mas que agua de pura goma elástica, pues la cera por mas que hierva en el

agua, segun la experiencia y segun Galeno, no se une con el agua [1]; pues aquel turbio que saca el agua llamada de cera y goma, es ocasionado solamente del color de la misma goma con algunas de sus heces, y algunas otras de la misma cera. Pesando la cera ántes de mezclarla con la goma arábiga, y volviéndola á pesar despues de haberla cocido, la que queda en la costra que sobrenada en el puchero despues de bien seca, se ve claramente quan escasa es la merma que ha padecido, y es otra prueba de la menor porcion de cera que entra en la pintura cérea, que nos propone el Señor Abate Requeno, y que acrecienta la dificultad de satisfacer á la objecion del Caballero Lorgna.

3º Lo mismo se debe entender de la cera con que se cubre la pintura para barnizarla. Pero aunque nuestro autor considera esta operacion como necesaria para dar lustre á los colores, y defender el quadro de las alteraciones que ocasiona el tiempo, es necesario cubrirlos ligeramente, y de suerte que en ellos quede una superficie muy delgada: porque siendo gruesa no puede ménos de alterar el tiempo su transparencia, contrayendo alguna inmundicia, siendo pura cera la de dicho barniz. Así parece que lo entiende nuestro autor mismo, refiriendo *sus ex-*

1 Lavanda est non tantummodo cera, sed et pix, et resina, et oleum, et quidquid aqua misceri non patitur. *Galen. 2. de Simpl. cap. 15.* De ratione abluendi, et candida faciendi medicamenta. *Apud Req. tom. 2. pag. 79.*

periencias mas exàctas y metódicas. Dice que cubrió *ligeramente* de cera una pintura que habia hecho de San Gerónimo [1]; y aunque pocos renglones mas abaxo dice que, *calentada la cera, y mezclándose con los colores y con la goma, quedó barnizada la pintura*: no puedo concebir como se pueda mezclar la cera externa del barniz con los colores mezclados, y unidos de antemano con una dosis enorme de gomas elásticas y resinosas, que unidas con los colores forman un compuesto mucho mas consistente y duro que la simple cera. No necesita el quadro, para quedar barnizado, que la cera de fuera se mezcle con los colores, pues para esto se necesitaria que la cera estuviese mas que caliente. Deberia estar cociendo para que se resintiesen algo las gomas resinosas, y de aquí nacerian varios inconvenientes. 1º Quedaria la pintura demasiado árida. 2º Se freiria la cera externa con las gomas pegajosas, levantando ampollas, como suele suceder, con gran fealdad y detrimento de lo pintado. 3º Pudiera la pasta resentirse de modo que los mismos colores, por liquidarse de masiado, goteasen, ó se moviesen de su lugar. Y así concluyo que el barniz de cera, aunque se pegue á la superficie, no se interna con los colores ni con las gomas; y que la porcion de cera que se supone necesaria para denominar justamete cérea la pintúra, no queda realmente en el quadro, como pretende nuestro autor.

1 Tom. 1. pag. 293.

Ultimo. Concedamos que el barniz del quadro con la porcion de cera mezclada con los colores, exceda colores y gomas juntos; es cierto que tal barniz no es pintura, ni la cera que entra en él se debe contar como ingrediente propio de la pintura encaustica del pincel, por no hallarse autorizado ni de los antiguos escritores, ni de la necesidad, como se probará en su lugar.

CAPÍTULO XXIV.

Exámen de la IX proposicion del autor de las Pruebas.

„Los Griegos y Romanos antiguos lográron „desleir las ceras, de suerte que quedasen ma„nejables con el pincel, y despues de quemadas „recibiesen consistencia con betunes y gomas re„sinosas [1].“ La obscuridad de esta proposicion pide algun analísis para mas clara inteligencia de lo que es resolucion de las ceras.

Toda la dificultad está en la primera parte, esto es, en el disolver las ceras con los betunes ó resinas. Se puede entender que esta disolucion se hiciese contemporáneamente á la solucion de algun otro betun ó goma que se mezclase con la cera. Se puede tambien entender que los betunes y gomas, ayudadas del fuego, resolviesen como causas eficientes ó menstruos la cera. No hallo dificultad en la primera parte: toda está en

1 Pag. 263. tom. 1.

la segunda. Ni los betunes, ni las gomas han podido jamas ser instrumentos, menstruos ó causas eficientes de dicha disolucion, sino que la padecian quando las ceras por la insinuacion ó infusion de algun menstruo, ó disolvente distinto de las resinas ó betunes, ayudado para este fin del fuego [1], sin el que no se consigue la resolucion ó solucion de Plinio. Están las ceras tan léjos de adquirir solubilidad por la introduccion de las gomas resinosas, que ántes bien deben adquirir mayor firmeza, y mucho mas despues de quemadas con los colores, mediante otra operacion del fuego, que era propiamente el encausto de las pinturas, y diversa de la resolucion de las ceras al fuego, no siendo esta sino una preparacion de las mismas anterior á la pintura.

No creo que entienda nuestro autor por resolucion el desleir los colores ya preparados en los vasitos ó en la paleta, quando empiezan á condensarse ó endurecerse, porque para esta funcion no se necesita del fuego, sino de algun líquido, como seria, segun su método, el agua de cera y goma. Tampoco deberia entender por resolucion el moler y unir los colores con la pasta de almáciga y cera, y con el agua de cera y goma, pues en esta operacion tampoco entra la del fuego; y por otra parte la disolucion de las ceras se debia hacer rigurosamente á fuerza de fuego. *Tertium accessit resolutis igne ceris* de Pli-

1 Resolutis igni ceris. *Plin. lib. 35. cap. 11.*

nio, y *Cera igne resoluta* de Eusebio [1].

Por mas experiencias que he hecho, mezclando con la cera gomas resinosas, como el almáciga, sarcocola, sandáraca, y aun pez de diversas especies, no he podido salir con la resolucion de la cera al fuego, segun requiere el paso de Plinio, y sin la admixtion de un disolvente que „la divida en menudas partes, de manera „que las partículas del solvente se mezclen en„teramente entre las partes divididas del solu„to [2].” Para este efecto ademas del disolvente, se necesita del auxílio del fuego, que „con un mo„do puramente mecánico impela, mueva y agite „las partículas mínimas del menstruo [3].” Efectivamente ninguna suerte de gomas puede suplir el oficio del fuego ni del menstruo: y de suyo unidas con las ceras calientes, no pueden hacer mas que condensarlas, y endurecerlas mas despues de frias. Que la *sarcocola* fuese *utilísima á los Pintores*, segun Plinio [4], no prueba que usasen de ella, ni de las otras resinas ni betunes co-

1 In sublimi quadam tabula ante vestibulum Palatii posita..... hostem humani generis cera igne resoluta depingi, proponique omnibus voluit. *Euseb. Vita Constantini lib. 3. cap. 3.*

2 Menstruum intelligit corpus lege artis applicatum alteri, quod illud dividit in minutas quidem partes, ita ut particulæ solventis inter partes divisas soluti sint penitus intermixtæ. *Herman. Boherave.*

3 Id præstat quatenus modo mere mechanico corpuscula minima menstrui impellit, movet, agitatque. *Herman. Boherave.*

4 Gummi utilissimum Pictoribus. Lib. 13. cap. 11.

mo de un menstruo para resolver la cera, ni que tenga en sí virtud solutiva alguna, sino que la usasen como resina utilísima, ó para dar mayor firmeza á las ceras coloridas, ó para que los colores incorporados con las ceras pegasen con mas tenacidad en las tablas y en otras materias; ó quizás, como parece mas natural, para ámbos á dos estos fines. Tales requisitos hacen á esta goma bastante acreedora al epiteto que la dá el Histórico natural de *utilísima á los Pintores.*

Alega otra prueba nuestro autor, que es á mi parecer, de tan poca ó ménos fuerza que la antecedente. „Esta goma (dice) no servia á los „antiguos Pintores de color.....De donde se co„lige que la sarcocola utilísima á los Pintores, „segun Plinio y segun mi experiencia, servia „para desleir la cera [1]." Del no servirse los antiguos de la sarcocola como de color, mal se infiere que se sirviesen de ella como un menstruo ó solutivo de la cera, pudiendo servirse de ella utilísimamente en otras funciones pictóricas, como la de dar mayor firmeza á las ceras coloridas. Se podian servir de ella por ser una goma de las mas claras y trasparentes *para poderse mezclar con los colores* [2], resintiéndose con utilidad á la fuerza del fuego quando se hace el encausto.

„Muélanse con el agua de cera y goma (di„ce nuestro autor) los colores sobre el pórfido

1 Req. tom. 1. pag. 265.
2 Pag. 265. tom. 1.

„(ó si se quiere en un mortero á la antigua)
„juntamente con un poco de pasta de almáciga
„y cera [1].” Aquí tampoco se halla vestigio de solucion. Los colores se preparan en frio y se muelen, pero sin disolvente. El agua por sí sola no resuelve la cera: el agua caliente y el fuego la derrite, no la disuelve por virtud propia, sino por la del menstruo ayudado del fuego. Fria el agua no altera poco ni mucho la cera. Unida el agua de goma con los colores, tan léjos está de resolver la cera, que ántes bien sujeta de algun modo los pedazos de pasta y los colores para que no salten quando se quiebran al molerlos. Evaporada el agua, no dexa otro efecto en la cera, sino el de haberla endurecido mas con la admixtion de las gomas y colores. En suma con esta agua no se consigue la resolucion de Plinio que debe hacerse con el fuego: *Resolutis igne ceris* [2], ni con la de Eusebio *cera igne resoluta* [3]. Y así la trituracion ó moledura de la pasta de cera y almáciga hecha en frio, no es la resolucion que debemos procurar.

1 Req. cap. 26. num. 3.
2 Lib. 35. cap. 11.
3 Loc. sup. cit.

CAPÍTULO XXV.

Que cosa sea la resolucion de las ceras. Su necesidad para restablecer el tercer método encaustico, y su uso entre los antiguos Pintores.

En vista de las noticias que nos suministra el Histórico natural, aunque en escaso número, acerca del tercer genero de pintura encaustica, es preciso, para uniformarnos mas á ellas en la práctica, atenernos escrupulosamente á las palabras formales, y evitar de este modo el tomar una cosa por otra. Observo que Plinio usa el verbo *resolvere* en un significado, y el *liquefacere* en otro muy diverso. Del mismo modo los usa Vitruvio, el Traductor de Eusebio Cesariense, y todos los demas. El Señor Abate Requeno usa la voz desatar ó soltar *sciogliere*, interpretando el paso de la resolucion. „Pero sabemos „(dice) que desataban las ceras al fuego ántes „de pintar: *Resolutis igni ceris*[1]." Pero desatar, soltar y desleir son voces demasiado genéricas; pues se deslie todo lo que se derrite, se deslie todo lo que se resuelve, y se deslie tambien lo que ántes se habia reducido á polvos, y despues á terrones, echándole algun líquido frio ó caliente. Lo mismo se puede entender del desatar. Pero ni el resolver se extiende tanto quanto el

1 Req. tom. 1. pag. 293 y 294.

desleir, ni el desleir es lo mismo que derretir, vaciar ó fundir, y mucho ménos relativamente á la pintura cérea.

De la definicion que el gran Boherave da del menstruo se entiende qué cosa sea la resolucion. „Es el menstruo (dice) un cuerpo que aplica„do á otro, segun las reglas del arte, le divide „en menudas partes, de modo que las partícu„las del solvente queden igualmente incorpo„radas con las partes divididas del soluto [1]." Esto se debe entender mediante siempre la accion del fuego; y en la de la pintura cérea mediante la infusion y concoccion del agua llena de alkali ó menstruo. Y esto es el *resolutis igni ceris* de Plinio, y el *cera igne resoluta* de Eusebio.

Del mismo modo distinguen los Químicos el *liquefacere* derretir, del *resolvere* resolver por los diferentes efectos que producen una y otra accion del fuego. „Calentada la cera á un fuego „dulce, se ablanda, se derrite, y se forma de „ella un fluido oleoso trasparente..... enfriándo„se queda opaca y sólida..... se unen con ella „los alkalis, reduciéndola á un estado xaboná„ceo [2]." No se puede reducir la cera á un estado semejante sin la solucion, disolucion ó resolucion, que para esta funcion entre los Quí-

1 Menstruum intelligit corpus lege artis applicatum alteri, quod illud dividit in minutas quidem partes, ita ut particulæ solventis inter partes divisas soluti sint penitus intermixtæ. *Herman. Boherav.*

2 Furcroy §. de la miel y de la cera, lecc. 70.

micos son tres voces sinónimas: *Dividit in minutas quidem partes, ita ut particulæ* solventis *inter partes dirisas* soluti *sint penitus inter mixtæ.* Y en otra parte. *Quam mirabiliter differt res* concreta *a suis partibus, in quas Arte Chimica* resolvitur [1]?

Usa nuestro autor un compuesto de almáciga y cera derretido, que apartado de la lumbre se enfria: pero aquí tampoco hay resolucion, sino simple *fusura* ó fundicion [2]. Para unir la durísima pasta que resulta de estas dos materias con los colores, se debe echar agua de cera y goma sobre los tres ingredientes quando se muelen sobre la piedra; pero en esta operacion no puede mostrarnos nuestro autor la resolucion, no teniendo en ella parte alguna el fuego, ni reduciéndose las ceras de modo alguno al estado xabonáceo. Semejante maniobra no es mas que una moledura ó trituracion de aquella pasta vidriosa, y de los colores de la misma especie que las de los métodos modernos, en las que no entra el fuego de modo alguno.

Entre las manipulaciones de la cera, en órden á la pintura, cuenta Julio Polux la maceracion. Dioscorides, Plinio, y el autor del libro intitulado *Hortus Sanitatis* tratan tambien de la maceracion de la cera para los remedios; pero la maceracion de Plinio y de los dos Médicos, es diversa en el objeto, y en sí misma de la de

1 Boherav. Operat. Chimic. Process. 87. Usus.
2 Vocabul. Taurin. *V.* Fusura.

Polux. Se maceraba la cera de la *zopissa* con la sal del agua marina [1]. Lo mismo se hacia con la cera amarilla para blanquearla. Pero aunque de esta maceracion resultase quedar purificada la cera, y aun quando esta maceracion fuese tambien útil y necesaria para la pintura: con todo eso no era la maceracion característica del arte, ni la que Polux á mi ver señala como tal, quando dice, que de las manipulaciones pictóricas era una de ellas la de macerar la cera [2]. No basta esta operacion para que la cera quedase resuelta, xabonácea y mantecosa; ántes bien con aquella maceracion, aunque propiamente tal, quedaria mas dura, indocil y vidriosa, por habérsele quitado con la sal marina, ó con la salmuera la parte mas oleosa y crasa de ella. Necesitaban los Pintores de otra maceracion, y esta era la de ablandarla y debilitarla para poderla desleir con el agua fria. ¿Cómo se debilitará la cera púnica sola con agua natural? Creo que lo mismo que una piedra echada en remojo. Enumera Polux las operaciones mas solemnes del arte y propias de los Pintores, y se dexa la de blanquear la cera. De aquí infiero que el hacerla púnica fuese funcion propia de Empíricos, y que probablemente los Profesores de pintura no gastarian el tiempo en blanquearla por sí mismos,

1 Zopissam eradi navibus diximus cera marino sale macerata. *Plin. lib. 24. cap. 7. §. 23.*

2 Ceram macerare, miscere, fundere. *Jul. Poll. lib. 7. cap. 28.*

sino que se proveerian de la ya blanqueada para los remedios. Tambien colijo que la maceracion que indica Polux, como peculiar de los Pintores, era no la de los Médicos, sino otra propiamente pictórica, y como tal resolutiva.

Quien lea con atencion la segunda prueba de nuestro autor, echará de ver desde luego que buscaba muy de veras la verdadera resolucion. La intentó una vez, y la logró con el xabon; pero hubo de dexarla, considerando „que el xa„bon de los modernos es diversísimo del de los „antiguos." Yo añadiria, que por tener el xabon moderno una gran parte de aceyte y de sus heces perniciosísimas al colorido. Intentó el mismo Señor Requeno la disolucion de Monsieur Bachelier premiada por la Academia Francesa; y aunque hizo seis veces la experiencia con la sal y cremor de tártaro, no pudo absolutamente conseguirla. De aquí es que se queja, y con sobrada razon, del Extensor del artículo *Encaustique* de la Encyclopedia, por haber omitido, quizás por poca inteligencia de la materia que trataba, alguna circunstancia indispensable para el fin; y mal satisfecho, por no hallar verídico el dicho artículo, y conociendo por otra parte la necesidad de dicha resolucion al fuego, no pudiendo rastrear alguna que correspondiese á su justa idea, tomó otro rumbo, dexando á Plinio, y sostituyendo una operacion en que no entraba el fuego de modo alguno. Yo entre tanto no me aquietaba, con la resolucion que finalmente adoptó nuestro autor, por no efectuarse con el fuego

resolutis igni ceris, y me eché á buscar un medio para reducir la cera resuelta á un estado de blandura permanente, y que se pudiese desleir y unir con el agua fria como el verdadero xabon; condiciones que yo juzgo necesarias, para no apartarme ni de la letra de Plinio, ni de la práctica de los Griègos Pintores del mejor siglo en un punto de los mas esenciales.

Observo que uno de los muebles necesarios á un Pintor Griego era un mortero de piedra escogida para moler y unir los colores [1] con la cera, en lugar de la piedra plana que usan los modernos. La experiencia de algunos meses me ha enseñado, que la pasta de almáciga y cera hace mayor resistencia aun en la piedra plana, que el mas duro de los colores usuales: y que despues de haber sudado en la enfadosa operacion de molerlos, se hallan pegados á la piedra y á la moleta diversos pedacitos de aquella pasta como escamas, tan duros y correosos, que para deshacerlos y mezclarlos con los colores, se necesitan las fuerzas de un jayan. No hay duda que el poder echar todo el cuerpo sobre la piedra, y emplear todo el vigor de los dos brazos, segun la moderna práctica, es una cosa mucho mas cómoda para moler y mezclar los colores y pastas que el mortero de los Griegos. Pero no me puedo persuadir á que gentes tan industriosas, y de lu-

1 Auctoribus curæ fuere lapides mortariorum quoque, nec medicinalium tantum, aut ad pigmenta pertinentium. *Plin. lib. 36. cap. 22. §. 43.*

ces tan superiores á las nuestras como aquellas, no hubiesen dado en un modo de unir y moler los colores tan obvio como es el de la piedra plana. Ello es que los antiguos usáron el mortero, y no la piedra llana: es cierto que molian perfectamente sus colores, y que para ello no necesitaban mas fuerza que la que emplea qualquier cocinera quando une los ingredientes de algun almodrote, que no es mas que la sola y bien moderada del brazo derecho (si no es zurda), pues tanto y no mas se puede echar moliendo en un mortero comun. Ademas de esto, en el método encaustico del Señor Requeno no es necesario echar un líquido sobre la pasta y colores para molerlos y unirlos. Si se muele perpendicularmente la dicha pasta, como es necesario al principio para quebrantarla juntamente con los colores, es cierto que debieran saltar fuera algunos pedazos, y que el agua salpicaria fuera del mortero; lo que probaria poca industria y economía en los antiguos Griegos.

De estas premisas infiero, que los antiguos usáron el mortero, y no la piedra plana; porque, para unir sus colores con las ceras, no necesitaban echar tanta fuerza como hoy dia sobre la piedra para el método del oleo; y por consiguiente, que la cera fuese no vidriosa, ni dura, sino blanda y xabonácea.

CAPÍTULO XXVI.

Experimentos, reflexiones y diligencias prévias al descubrimiento de la resolucion de las ceras.

No me podia aquietar la resolucion de nuestro autor, viendo que la faltaban muchos requisitos esenciales. Observaba que Plinio y los demas Escritores usaban de un verbo para significar la simple liquacion, y de otro bien diverso para la resolucion. Veia que la habia logrado el Caballero Lorgna; pero por vias químicas, desconocidas á Griegos y Romanos, y sin haber logrado en la cera la blancura necesaria; porque de dos pastillas que envió al Señor Requeno, la una era cenicienta, y la otra semejante en el color á las pastillas de cebada de los Boticarios de Italia, que son de un ceniciento mas obscuro, y por esta razon poco á propósito para mezclar con ellas los colores.

Al cabo de algunos meses leí, anunciada en la Gazeta de Venecia, una *Memoria sobre la pintura con la cera al encausto del Señor Juan María Astori, Veneciano*, en que se proponia un método de preparar la cera, de suerte que se pudiese desleir con la misma facilidad que el xabon, y aun reducirse á tan mantecosa y blanda, que cediese al pincel. Me hice luego del quadernillo, y á poco ví que su autor no coadyuvaba el espíritu, ni los deseos del de las *Pruebas*, esto es, descubrir é in-

vestigar las prácticas de los antiguos para restablecerlas de nuevo, sino que se contentaba con hallar un modo gracioso de pintar con las ceras, qualquiera que se fuese Griego ó Latino, antiguo ó flamante: así da lugar á la miel, al aceyte de almendras dulces, al de adormideras, ingredientes contrarios con evidencia al fin de reproducir la antigua pintura Griega [1].

La solucion del erudito é industrioso Veneciano es la siguiente: „Para evitar este inconve„niente (que la cera no se volviese obscura y „cenicienta) se me ofreció mezclar con la cera „no la ceniza de la barrilla, sino el agua llena „de las sales de aquella ceniza. Para este efecto „eche en infusion la ceniza de la barrilla, no co„mo hemos dicho arriba, sino á ojo. Esto es, „eché tanta cantidad de ceniza en otra tanta „agua, quanta era poco mas ó ménos el vulto: „dexé en infusion dicha ceniza por diez y seis „horas, luego la filtré por un papel de estraza, „y en esta agua preparada de este modo, eché „una décima parte de miel, y de esta agua de „barrilla y miel eché en la cera la porcion que „fué bastante para liquidarla; despues de esto no „hice mas que añadirla agua caliente para redu„cirla mas manejable. Esta mezcla salió de una „perfecta blancura. Y esto es quanto concierne „á la preparacion de la cera [2]."

En virtud de este artículo puse yo tambien

1 Pag. 20.
2 Pag. 12 y 13.

manos á la obra para probar si salia yo tambien con la resolucion que tanto buscaba. Logré la cera blanquísima, perfectamente xabonácea, ó por mejor decir, mantecosa. Agradecido, como la justicia pide, al industrioso inventor, y contentísimo por el buen éxîto de mi experimento, conforme en todo á quanto me habia prometido la *Memoria*, copié con aquella cera dos paises de igual tamaño, uno sobre lienzo pegado á la tabla con engrudo, y otro sobre la tabla desnuda, y sin imprimadura. Por lo que mira al dibuxo y colorido, saliéron como se podia esperar de un mero aficionado. Sin embargo muestran una cierta gracia, y una „cierta magía de colorido „que es propia del encausto, y da á los objetos „un lustre seducente, sin ofender su armonía [1]." Salió la pintura lisa é igual en la superficie, y con una feliz degradacion en las tintas. De aquí inferí dos cosas. La primera, que los colores se muelen con mayor facilidad, pues en el método del Señor Requeno por la dureza mas que natural de la cera, como unida á las resinas, resiste mucho en la piedra baxo la moleta á unirse con los colores, y cuesta mucho trabajo el quebrantarla y reducirla á polvos. La segunda, que los antiguos no necesitáron de la piedra plana, aunque de suyo tan cómoda para moler los colores, bastándoles un mortero competente.

A poco tiempo empecé á mirar la miel con

1 Memorias para las Bellas Artes. Roma, Noviembre 1786, pag. CCLVIII.

desagrado, como ingrediente intruso, inútil y nocivo á la duracion del colorido. Le tengo por *intruso*, no hallando en autor alguno vestigio de tal miel para las pinturas. Por *inútil* para blanquear y purificar la cera, porque siendo púnica, que quiere decir blanca y limpia, no necesita de otra nueva depuracion, constándonos de Plinio, que la cera púnica servia para la pintura [1]; pero no la miel, que es ingrediente mas á propósito para alterar la blancura de la cera con su color amarillo, que para darla candor. Fuera de que no podia acabar de entender, cómo habiéndose adquirido el característico nombre de púnica solo por ser blanca á imitacion de la que se limpiaba en las fábricas de Cartago, segun la conjetura de nuestro autor, nosotros la hubiésemos de echar las mismas heces, que con tanto trabajo y artificio le habiamos quitado ántes. Por *inútil* para resolver la cera, pues aun quando sea propiamente resolutiva la miel, no es un disolvente seguro, activo, inocente, ni admisible en la pintura, siendo ántes bien perjudicial por *pernicioso* al colorido. Efectivamente aquella grasa, que necesariamente debe la miel comunicar á la cera, no puede ménos de perjudicar al colorido, ademas de detener el polvo, y ser un reclamo de las moscas. Ademas de esto por *contrario á la simplicidad*. Esto me hacia mirar con malos ojos que

1 Punica medicinis utilissima, ... variosque in colores pigmentis traditur ad edendas similitudines. Lib. 21. cap. 14.

se introduxese en la pintura un ingrediente de mas, quando yo procuraba por todos caminos reducir á la mayor simplicidad el método, ahorrando tanto de drogas quanto de operaciones.

Las partículas alkalinas de la ceniza de barrilla tienen la virtud de resolver la cera. No se halla ordinariamente esta ceniza sino en Pueblos en donde hay fábricas de vidrio, ú otras que necesiten aquel disolvente, que son bien pocos; quando los Pueblos donde viven Pintores son muchos, y muchos mas donde estos pueden exercitar su profesion, como en Ciudades, Villas, Aldeas, y aun campos donde haya Conventos, Ermitas, Palacios de delicias, y semejantes edificios. No viendo yo nombrada por los escritores esta ceniza de barrilla para la resolucion de las ceras, ni otro algun resolutivo; y viendo por otra parte su indispensable necesidad para entender y poner en práctica el *resolutis igne ceris* de Plinio y de otros, inferí que el menstruo de la cera debia ser una materia fácil de hallarse en todas partes, que se pudiese aplicar cómoda y domesticamente por los Profesores, y que por ser tan obvia y trivial, hubiesen prescindido de ella los escritores.

Habiéndome costado no pocos pasos el hallar en Roma la ceniza de barrilla, reflexioné: que si en las Capitales, ó en qualquier otro lugar donde se fabrica el vidrio, no se hallaba todo el año, ó sin dificultad esta ceniza; si por desgracia viniese á faltar al Pintor, miéntras pinta el Palacio ó la Iglesia, en un lugar lejos de la

fábrica de vidrio, seria necesario perder tiempo, esperando á que la traxesen de lejos, y sufrir otros inconvenientes, de que yo juzgué siempre exêntos los métodos de los antiguos; y así me apliqué con todo el conato á buscar un disolvente, que ademas de tener todos los requisitos que faltaban á los métodos, de que yo tenia noticia, y cuyos defectos se han manifestado, no careciese del de la facilidad y trivialidad.

CAPÍTULO XXVII.

Noticias de mis descubrimientos acerca de la resolucion de las ceras.

Convencido plenamente de que en el método que habia publicado el Caballero Lorgna para resolver la cera faltaba alguna circunstancia esencial en vista de quanto dice el Señor Astori [1], el Autor de las *Pruebas* [2] y mi experiencia; y nada persuadido de la legitimidad de las resoluciones arriba dichas, me puse yo tambien „á provocar á la naturaleza (segun se explica el „ingenioso Veneciano) para arrancarla de las ma„nos, si fuese posible, el secreto de los anti„guos [3]", siempre con la mira de que el solvente fuese fácil de hallarse en qualquiera parte, que se pudiese usar de él casera y mecanicamen-

1 Memoria de la Pintura con la cera al encausto, pag. 10 y 11.
2 Carta al Caballero Lorgna, tom. 2.
3 Pag. 11.

te, y que por su trivialidad no le hubiesen considerado los autores, acordándome de que „hay „en las ciencias y en las artes unas cosas tan no„torias y tan supuestas, que muchas veces aun„que alguno profese tratar en particular de una „ciencia ó de un arte, suele dexar de hablar de „ellas por muy notorias y recibidas [1]", y así consideraba yo esta, cuya pérdida ha dado tanto que meditar á los Literatos.

Despues de no pocas experiencias con la cera, y de haber desperdiciado una buena porcion de ella, se me ofreció probar si la ceniza comun producia el mismo efecto en la cera que la de la barrilla. Tomé una paletada de la cocina de mi casa, donde seguramente no se quema leña, ni carbon escogido; ántes bien hay quien eche algunas veces en el fuego materias ménos combustibles, como tronchos y otras de la misma laya. Eché esta ceniza en una porcion casi igual de agua, dexándola en infusion por veinte y quatro ó mas horas, como si hubiese de hacer la solucion del Señor Astori, y la mañana siguiente puse manos á la obra, aunque desconfiado del buen éxito de mi tentativa, y calificándola en mi interior casi de inútil y vana, no hallándola propuesta de los célebres Químicos y Literatos, que han dexado hasta el dia de hoy intacta la privativa de resolucion á la sola ceniza de barrilla. Arrimé la infusion á la lumbre, y la hi-

1 Comentarios de la Pintura de D. Felipe de Guevara, 228.

ce hervir para que se incorporasen mejor en el agua las partículas alkalinas, ó qualesquiera otras que tuviesen virtud resolutiva: luego colé mi lexía por un lienzo cubierto de un papel de estraza; y despues de colada la hice hervir otra vez, poniendo contemporáneamente á derretir en otro pucherillo una porcion de pasta de cera y almáciga. Quando la una hervia, y la otra se habia acabado de derretir, echéel agua en la pasta, y la arrimé otra vez al fuego para que se uniesen los tres ingredientes, y la tuve así, moviéndola continuamente con un palito hasta que queria salirse. Entónces la quité del fuego, y la puse á enfriar. Despues de algunas horas fuí á visitar mi puchero, y hallé la cera tan blanca como el requeson, tan blanda y suave como el unguento, y por consiguiente muy á propósito para mezclarla con los colores, con las mismas buenas calidades de la del Señor Astori resuelta con su escogida ceniza de barrilla, con las mismas que pretenden el Caballero Lorgna y compañeros á fuerza de su natron extraido, y sobre todo, segun la letra de Plinio, *resolutis igni cetis* [1], y de Eusebio *cera igne resoluta* [2].

Un descuido ageno me dió lugar á un segundo descubrimiento muy estimable, por quanto simplifica y facilita notablemente la resolucion. Se me pidió por parte de la Señora Teresa Pannini Pio, Miniatriz de mérito, que la comunicase la receta

1 Plin. lib. 35. cap. 11.
2 Euseb. de Vita Constantini, lib. 3. cap. 3.

para pintar con la cera, esto es, el método del Señor Abate Requeno con mis adiciones de la resolucion &c. Dexé encargado que pusiesen en infusion para el dia siguiente y hora concertada la ceniza comun para hacer la resolucion en presencia de los de casa, y del Señor Francisco Pannini, Pintor de perspectivas, y hermano de dicha Miniatriz que me encontré allí, pero no la infusion que se les habia olvidado. Viendo yo que faltaba al agua aquella preparacion, que habia tenido hasta entónces por necesaria, pues la prescribe el Señor Astori [1], por ver si podia salir del paso, hice la prueba de cocer allí mismo la ceniza que hallé en la chimenea y con las diligencias dichas; pero sin la infusion me salió la cera perfectísimamente resuelta y mantecosa. De este descubrimiento resulta la apreciable ventaja de poderse resolver la cera en pocos minutos, sin tener que esperar de un dia á otro. De este modo he hecho desde entónces la resolucion, y siempre con igual felicidad. El dicho Pannini hizo sobre la tabla un canastillo con algunas hojas y frutas que saliéron muy bien.

Otra casualidad me hizo encontrar el tercer modo de resolver la cera, aun mas fácil, aunque no tan pronto como el antecedente. La sola ceniza infusa por el espacio de doce horas en agua comun, colada por lienzo, filtrada por un papel de estraza, cocida sin la ceniza, y echan-

1 Dexé en infusion la ceniza de barrilla por 16 horas. *Astor. pag.* 12.

do en ella la pasta de cera y resina hecha pedazos la ha resuelto excelentemente al mismo tiempo que se derretia en el agua. De esta suerte se ahorra la primera coccion de agua y ceniza. De donde infiero qué es tan lexía la de la simple infusion, como la cocida con la ceniza, aunque parece que esta última deba ser mas eficaz.

De esta fuerza resolutiva he sacado otro descubrimiento de alguna utilidad, sino me engaño. Hay en la vida humana mil casos que obliguen á interrumpir el exercicio de la propia arte por largo tiempo, como enfermedades, ausencias y otros. Los pinceles por otra parte son instrumentos muy expuestos á apolillarse. Para evitar este inconveniente no hay cosa mejor que bañarlos hasta lo último del cañon con cera derretida, y dexarlos así hasta que sea necesario servirse de ellos. En este caso la lexía caliente los despoja perfectamente de la cera, y los vuelve al estado de poderse usar. El uso de la cera púnica *ad armorum tutelam*, segun Plinio, lib. 21. c. 4, se pudiera extender tambien en un apuro no solo á las armas ofensivas, sino tambien á los instrumentos del arte, puesto que Julio Polux los llama tambien armas: *Pictoris autem arma tabulæ, tabellæ, tripodes tabullarum, pulpita, styli, penicilli*, lib. 7. cap. 28. Pero en este caso no entiendo que este preservativo se deba determinadamente á la antigua práctica. Me basta que la cera púnica sea utilísima en general, *ad innumeros mortalium usus*, como se dice en el mismo lugar de Plinio. Fuera de que aun quando los pinceles

no hubiesen participado en lo antiguo de esta beneficencia de la cera púnica, siempre es bueno que instrumentos útiles no se echen á perder.

Un buen hombre me puso en sospecha la lexía, diciéndome que *podia perjudicar á los colores siendo corrosiva.* Estas fuéron sus palabras. Pero yo sé muy bien que la lexía caliente es muy activa, aunque no exercite su vigor sino en beneficio de la pintura, en la sola cera, y solo quando está caliente. Los colores se unen á las ceras en frio, y se les echa agua fria al molerlos: las ceras coloridas se gastan con agua pura quando se pinta; ni del agua de lexía queda en los colores sino la humedad necesaria para tener resuelta la cera, esto es, en los colores ántes de ponerse en el quadro, porque á pocos minutos de haberse puesto en él, se evapora toda la humedad, quedando seca la pintura, y mucho mas con la freqüente aproxîmacion del fuego. No sé que efecto puedan producir en el quadro las partículas alkalinas, si quedan algunas despues de tantas lavaduras en frio, y de las repetidas adustiones. Lo cierto es, que ni en mis quadros, ni en los de los Profesores he observado despues de nueve años la mas mínima alteracion por lo que mira al colorido.

Despues de haberse divulgado en Roma esta invencion mia de resolver la cera con el agua de qualquier ceniza, me dixo un Pintor con mucho misterio, que el Consejero Reffestein resolvia la cera, echando en el agua una cierta sal, que él no podia atinar qual era. Consolé al

Profesor, que mostraba codiciar el *secreto* (es el buen hombre desmedidamente aficionado á ellos, y zelosísimo en no comunicarlos), diciéndole que tomase qualquier alkali mineral ó vegetable, dándole al mismo tiempo la instruccion necesaria, y le salió su cera perfectamente xabonácea, como yo la habia logrado mucho ántes con la misma droga. Quedan insinuadas en los capítulos antecedentes algunas de las razones que tengo para preferir el agua de ceniza comun á los alkalis extraidos.

Como todo mi interes se reducia á propagar la práctica del encausto entre los Profesores, comuniqué, sin hacer misterio, estos y otros descubrimientos á varios Pintores, y con mayor prolixidad á los Señores Juan y Vicente Angeloni, padre é hijo Adornistas y Prospecticos, á quienes yo habia asistido, dirigiéndolos en la execucion del método del Señor Requeno por mas de tres años desde el significado de la palabra *encausto* hasta haber finalizado varias docenas, y quizás algun centenar de piezas pintadas con las ceras. Entre estas la obra de mayor consideracion fué la del célebre gabinete descrito en las Memorias de las Bellas Artes de Roma, mes de Junio de 1788, pag. CLI, tomo IV. „Con mucha razon la Emperatriz de las Rusias Catalina II ha confiado al mismo Señor Consejero „(Reffestein) la comision de hacer executar un „gabinete entero pintado todo al encausto en „que se representen ornatos, segun el gusto de „los de Rafael, con pequeñas figuras é histo-

„rias. El Señor Consejero ha escogido para di-
„rigir esta obra al célebre Señor Christóbal Un-
„terberger, quien ha encargado el ramo de los
„ornatos á los Señores Juan y Vicente Angeloni,
„que de mucho tiempo á esta parte se han apli-
„cado á esta especie de pintura; y con las lu-
„ces que les ha suministrado el Señor Don Pedro
„García de la Huerta, han ganado mucho por
„lo que toca á la facilidad de la execucion. Ha
„inventado dichos ornatos el Señor Unterberger
„con muchos y muy graciosos caprichos, y ha
„igualado el mérito de la execucion al de la in-
„vencion; pues el Señor Angeloni los ha colo-
„rido con gusto, con diligencia, y con reso-
„lucion. Su obra no puede ser mas delicada,
„ni mejor entendida. Varios quadros con histo-
„rias tomadas de lo antiguo y de Rafael con
„muchas figuras y niños repartidos por los pi-
„lares entre los ornatos son obras de los Se-
„ñores Juan dell' Era, Felix Gianni, y Andres
„Nesselthaller (por error se imprimió Miser-
„taure), y los paises que se observan en lo de-
„mas de la obra son del Señor Campovechio."

CAPÍTULO XXVIII.

Del barniz de cera.

Entre quantas operaciones propone el Señor Requeno como practicadas de los antiguos en este tercer método, ha sido esta en Italia la mas bien recibida de todas. ¡A quántas reflexiones

no ha dado lugar! ¡Quántos calderillos, hornillos, chimeneas de hierro, lata y láminas de cobre no se han inventado y construido para el solo fin de igualar la cera de la superficie, y dexar lustroso el quadro despues de pintado! Comunmente tienen los Pintores esta funcion por la mas importante, característica y plausible de este genero de pintura: y en tal grado, que de algun tiempo á esta parte varios Profesores con notable desenfado se han dexado de pintar con las ceras coloridas, y pintando á puro temple, y barnizando despues sus obras con la cera, las tienen por tan encausticas como las de Protogenes y Apeles [a]. Pero segun mis cuentas, toman esta maniobra del barniz por diligencia principal, no siendo ni accesoria, ni aun admisible.

Hablando ingenuamente, yo no encuentro en los pasos de Plinio y de Vitruvio, que alega nuestro autor, semejante barniz para las pinturas en las paredes, y mucho ménos para las movibles. Servia este barniz únicamente para conser-

[a] Así aconsejó, desde los principios que introduxe el encausto en Roma, un Profesor á un mancebo de los que habia tenido á trabajar á jornal. De este modo se han hecho y se hacen infinitas pinturas pseudo-encausticas y pseudo céreas: y entre estas ciertas vistas de Roma, de que tengo dos en mi poder firmadas de su autor, y encomiadas del mismo anteriormente en un manifiesto con epitetos de *verdadero encausto* y de *invencion propia*. Bien seguro puede vivir el autor de que yo le dispute la gloria de tal descubrimiento, pues no han sido conformes á él las noticias é instrucciones que por mediacion agena y por peticion inmediata yo le he dado.

var el minio en los abacos monocromos, ó de un color solo, y defenderle de las alteraciones que padecia estando expuesto al sol y á la luna. Para palpar esta verdad, basta leer en Plinio y en Vitruvio las expresiones que preceden al paso que se traduce, y de que el Señor Requeno ha prescindido. Demas de esto sospecho, que semejante defensivo tuviese únicamente uso entre los solos Romanos, y aun esto despues de la perjudicial innovacion de Ludio. Véanse entre tanto los pasos de ambos autores, y cotéjense las traducciones del último.

Lugar de Plinio.

Solis, atque lunæ contactus inimicus: remedium, ut parieti siccato cera punica cum oleo liquefacta candens setis inducatur: iterumque admotis galla carbonibus aduratur ad sudorem usque: postea candelis subigatur, ac deinde linteis puris, sicut et marmora nitescunt, lib. 33. §. XL. Nuestro autor no traduce sino el siguiente:

Lugar de Vitruvio.

At si quis subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expolitus, et aridus fuerit, tunc ceram punicam igni liquefactam, paulo oleo temperatam seta inducat; postea carbonibus in ferreo vase compositis, eam ceram apprime calefaciendo sudare cogat, fiatque ut peræquetur: postea cum candela, linteisque puris

subat, uti signa marmorea nuda curantur. Hoc autem καυσις Græce dicitur, lib. 7. c. 9.

Traduccion del Señor Abate Requeno.

„Quando esté (dice Vitruvio) la pared ya „limpia y enxuto *el color*, entónces *el Pintor* con „*el pincel* poudrá la cera púnica *suelta* al fuego „con un poco de aceyte; y despues con un bra„sero y carbones de *roble* bien dispuestos den„tro, recalentando la cera y la *pared*, le irá pa„sando, hasta que sudando se iguale la cera: úl„timamente con la vela *en una mano*, y con un „lienzo *en la otra* la refregará, como se hace con „las estatuas de mármol, y esta operacion entre „los Griegos se llama *encausto*, tom. 1. pag. 205, „y sig."

Traduccion mia.

„Pero quien sea mas exácto, y quiera que la „cubierta de minio mantenga su color, luego „que esté ya colorida y enxuta la pared, entón„ces con el *brochon* la cubrirá de cera púnica „*derretida* al fuego, habiendo mezclado en ella „un poco de aceyte: despues con carbones bien „dispuestos en un vaso de hierro, calentando „muy bien aquella cera, hágala sudar, y que se „iguale: despues la refriegue con una vela y „lienzos limpios, como se hace con las estatuas „desnudas de mármol. Esta operacion en Grie„go se llama *encausto*."

Las razones que me asisten para apartarme de

la version de nuestro autor son: 1ª Los adjetivos *expolitus* y *aridus* no son aplicables á dos substantivos *paries* el primero y *color* el segundo, sino ámbos al solo *paries*; pues no hay tal color allí: *Cum paries expolitus, et aridus fuerit*, y nada mas. 2ª *Expolitus* no significa solamente limpiar, alisar y limar, sino tambien adornar [1], y en lenguage de Vitruvio en la misma operacion, en el mismo capítulo [2], y en algun otro significa blanquear, ó dar á la pared de algun otro color [3]. Y aun el mismo Vitruvio lo explica dos renglones mas arriba: *Si quis voluerit expolitionem miniaceam, suum colorem retinere.* 3ª El desleir, soltar, ó desatar la cera pura son términos muy generales. Arrimada sola al fuego es cierto que se *suelta*, pero solamente derritiéndose; y esto y no mas significa el *igni liquefactam.* 4ª El oficial que debia dar la cera sobre la cubierta ó mano de color, no era un Pintor, como añade el Señor Requeno, sino un albañil, enjalbegador, ú otro subalterno del Arquitecto ó Maestro de obras, cuyo oficio era el de blanquear ó el de dar algun color solo á las paredes. 5ª El

1 Vocabul. Taurin. *V.* Expolio, is, et Polio, is.

2 Antiqui egregie copia Silis ad politionem operum sunt usi. *Vitr. lib. 7. cap. 9.* Silis color purpureus. *Vitr. lib. 7. cap. 14.*

Inferior autem pars, quæ ad pavimentum spectat, testa primum cum calce trullissetur, deinde opere tectorio, sive albario poliatur. *Vitr. lib. 5. cap. 10.*

3 Cerdas de puerco, ó de caballo. * *Sétis polire*, limpiar con el cepillo.

dicho enjalbegador ú oficial mecánico no hacia esta operacion con el *pincel*, como quiere nuestro autor, para ir consiguiente al *Pintor* añadido, sino con un *brochon* de cerdas de puerco ó de caballo, ó quizas con alguna especie de cepillo, que esto, y no el pincel pictórico significa el *setta* ó *seta* de Vitruvio, y el *setis* de Plinio [1]. 6ª Ha añadido que los carbones del braserillo ó vaso de hierro fuesen de roble, lo que no dice el texto de Vitruvio, sino el de Plinio; pero el Señor Requeno no traduce á Plinio, sino á Vitruvio. 7ª Omite de qué materia fuese el brasero, quando el texto dice que era de *hierro*. 8ª Dice tambien que se debe calentar la *cera*, no la pared, y añade *muy bien*; pero omite el adverbio *apprime*, y añade la pared que Vitruvio no mienta en aquel lugar. 9ª Dice „con una vela „ en una *mano*, y con un lienzo en la *otra* la re„fregará." Tanto Vitruvio, quanto Plinio dicen *linteis puris*, y no nombran *manos* de suerte alguna. 10ª Ademas de esto observo, que ni la vela de Vitruvio, como tampoco las velas de Plinio, no servian encendidas, sino apagadas: no para la adustion ó calefaccion, sino para refregar, alisar é igualar con ella mejor la superficie. La razon es bien obvia. *Postea cum candela, linteisque puris subigat.* El verbo *subigere* significa sobar ó refregar, como confiesa el mismo Señor Requeno en su traduccion, aunque la limita á los solos lienzos limpios; pero Vitruvio y Plinio

1 Lib. 33. cap. 7.

dicen bien claro que se refregaba con la vela ó velas, y con los paños, y no nombra otra accion en la de las velas. ¿Cómo se puede refregar una cosa con la llama de una vela? ¿Para qué esta segunda adustion? Los efectos de una y otra confricacion es cierto que eran diversos: la vela acababa de allanar las desigualdades; y el paño despues bruñia y sacaba el lustre de la cera. ¿Por qué tanto empeño en que hayan de ser velas encendidas para repasar la enceradura, y no el braserillo que acababan de soltar de la mano? La llama de una vela por su movilidad y por su humo es peligrosa, debiéndose arrimar á la pintura mas que un brasero bien encendido. No sé por qué se ha dexado sin traducir la palabra *nuda* relativa á las estatuas.

El aceyte de Plinio y el *poco* aceyte de Vitruvio merecen alguna consideracion, relativamente al uso que se hacia de él en el barnizado de los abacos, ó de las paredes cubiertas de minio. Nuestro autor se desentiende de dicho aceyte en la enceradura de las pinturas movibles, dándole lugar la de las paredes, al mismo tiempo que admite el barnizado en ámbas á dos superficies. Plinio y Vitruvio juzgáron inocente para aquel color particular el aceyte: y efectivamente observamos que la tierra roxa ú almagre, y el bermellon son los colores que padecen ménos, aun en los quadros al oleo, quando no hay en ellos mezcla de obscuros.

La experiencia me ha hecho advertir la utilidad del *aceyte* de Plinio y del *poco* aceyte de

Vitruvio para el barniz de las expoliciones, y me ha confirmado al mismo tiempo en mi opinion acerca del uso de la vela apagada y no encendida. Efectivamente es fastidiosísima y trabajosa la operacion del barnizado de los quadros para allanar las prominencias, y llenar los barrancos que dexa la cera aun despues de la adustion del dicho barniz; y para esto se necesita mucha fuerza y paciencia. He observado, que echando en la cera un poco de aceyte, se ablanda y se allana muy bien, refregándola con un cabo de vela de cera fria, cuya mayor dureza y sequedad doma la cera del barniz anteriormente debilitado con la admixtion del aceyte: y así Plinio y Vitruvio aconsejan el aceyte con el fin de ahorrar trabajo. Así se entiende muy bien para qué sirviesen las velas en esta funcion, sin tener que admitir dos encaustos practicados con dos instrumentos diversos, y de los quales el uno es absolutamente inútil, y aun peligroso, como las velas encendidas.

Tambien es de notar, que teniendo mayor analogía la enceradura de las paredes coloridas con la de las tablas que con las de las estatuas (por ser planas las unas y las otras), lo que no tienen las estatuas; sin embargo de esto Vitruvio y Plinio traen, no la semejenza de suyo mayor y mas obvia de las tablas llanas con las llanas paredes, sino la de las estatuas que nada tienen de llano. No dicen *Sicut tabulæ nitescunt*, ni tampoco *Uti signa marmorea nuda curantur*, como era necesario para inferir el barnizado, tanto de las

pinturas de las tablas, como de las paredes: sino *Sicut et marmora nitescunt*, y *uti signa marmorea nuda curantur*.

Se podria hacer la combustion ó encausto de las pinturas céreas del pincel por alguna ó por algunas, ó por todas las razones siguientes. 1ª Para dar mayor firmeza al agregado de ceras, gomas y colores, del mismo modo que desecando un palo al fuego, se le da mayor dureza y consistencia. Pero no veo que el tal barniz de cera pueda contribuir á fortificar la pasta colorida del quadro, sino ántes bien á desnervarla, aun dado el caso que esta cera llegue á insinuarse en la pintura mediante la aproximacion del fuego.

2ª Pudieran tambien los antiguos haber dado el barniz para defender los colores de las alteraciones que en ellos ocasiona el tiempo. Pero un barniz de cera grueso, quanto un grueso vidrio, debe á mi juicio perjudicar el colorido de varios modos, pues faltan á la cera del barniz muchas calidades que tiene la de la pintura. La cera unida con los colores y resinas ha perdido toda su transparencia. La cubierta de cera, no siendo transparente, no puede hacer las veces de un grueso vidrio. La cera pura no internada ni incorporada con los colores y gomas está muy expuesta á ponerse amarilla, á contraer opacidad é inmundicias; y esta no es ventaja para los colores, ántes bien los altera y los obscurece.

3ª Pudieran haber dado el barniz para que los colores con el calor que reciben despues pe-

gasen mejor á las tablas, y adquiriesen una mayor union entre sí mismos. Pero en el método de nuestro autor no se puede conseguir el intento, pues la durísima pasta de almáciga y de goma elástica con la cortísima dosis de cera resistiria invenciblemente á la flaca accion del fuego, que bastaria para derretir la cera pura del barniz, pero no para igualar y llenar los vacíos, y unir entre sí las diversas pinceladas que por algunas partes pudieran quedar desunidas, lo que obraria el fuego con facilidad, si la dosis de resina fuese poca, y la mayor parte fuese la de la cera, y los encaustos fuesen de otra especie muchos y muy repetidos.

4.ª Pudieran tambien haber dado este encausto y barniz para dar lustre y lisura á los quadros. Pero ya veo que en los quadros pintados al oleo y temple no se busca esta lisura. Ciertos golpes relevados en la pintura suelen caracterizar á algunos Profesores, y generalmente son aplaudidos. Sin embargo veo que los mismos Profesores, quando se ponen á pintar al encausto, hacen mucho caudal de esta lisura en la pintura cérea, y algunos harto mas que de lo razonado de la invencion y de la correccion de su dibuxo. Ademas de esto, un quadro reluciente por el barniz, muchas veces no se puede ver entero, y es necesario regular la luz de las ventanas para evitar una molesta repercusion á los ojos. Esto es quanto se me ofrece acerca de los dos célebres pasos de Vitruvio y Plinio sobre el encausto de los solos espacios monocro-

mos de minio, que á mi juicio no debe trascender á las pinturas propiamente tales de las paredes, y mucho ménos á las movibles.

CAPÍTULO XXIX.

Si los antiguos Pintores Griegos y Romanos hacian la adustion ó encausto en el tercer método, y qué miras tuviesen en esta funcion.

Quanta abundancia de noticias tenemos sobre la práctica de la adustion entre los Griegos, otra tanta es la escaséz de luces acerca del modo de practicarla, especialmente en el tercer genero. Nuestro autor prueba su uso entre los antiguos con un raciocinio á mi parecer de mucha fuerza. „Plinio (dice) en el libro 35 nos presenta, „como los Maestros mas célebres, los que flore„ciéron desde Apolodoro hasta Apeles. Nos los „presenta como Pintores de pincel: no hubo „otros Pintores de pincel, sino los que usáron „el tercer genero encaustico; ni hubo otro ge„nero de pintura con el pincel, como tengo pro„bado, sino el *tertium accessit resolutis igni ceris „penicillo utendi*, que es el tercer método y úl„timo de las ceras; de donde infiero que este „era el método mas usado entre los Griegos y „Romanos antiguos [1].“

La formal locucion de Plinio, *ceris pingere*,

1 Req. tom. 1. pag. 248.

ac picturam inurere [1]: *ad eas picturas, quæ inuruntur* [2]: O NIKIAΣ ENEKAYEN en dos de sus quadros, y el ENEKAYEN de Lisipo [3], y tantas otras en que se oye constantemente que se quemaban las pinturas, no los colores separados de las ceras, ni las ceras separadas de los colores, dan á entender bien claro, ó que se quemaban los quadros miéntras se estaban pintando, ó solamente despues de acabados de pintar. Tanto la inscripcion de Lisipo quanto la de Nicias no significan otra cosa, sino que uno y otro *quemó* ó una ó muchas veces su obra. Ni hay razon para sospechar que estos dos Artífices pintasen con el primer método de las ceras calientes; porque Lisipo, segun la historia, floreció en la olimpiada 104, y Nicias en la 112, habiéndose introducido el uso del pincel en la olimpiada 93 por la celebridad de las obras de Apolodoro hechas con aquel tercero y nuevo método.

Julio Paulo hace mencion del vaso cauterio [4], y Bulengero „llama cauterios (dice) á aquellos „vasos con que los Pintores de las ceras que„maban las pinturas de las tablas [5]." Junio los nombra tambien en su tratado de Arte Pictoria, llamándolos *Cauteria vasa, y Vas cauterium.*

1 Lib. 35. cap. 11.
2 Lib. 35. cap. 7.
3 Plin. lib. 1. Ep. T. Vespasiano suo.
4 Cauteriæ, et temperandorum colorum vasa. Lib. 7.
5 Cauteria vocat, quibus ceris pingentes picturam tabularum inurebant.

La necesidad de dar á la pasta compuesta de cera, resina y colores una mayor firmeza, y las otras ventajas que quedan expresadas, me obligan á creer, que fuese indispensable la adustion. Aunque las resinas corroboren de algun modo las ceras, estas han de quedar todavía débiles, supuesto que para la pintura cérea se requiere mayor porcion de cera que de resina, como queda probado; y así es necesaria otra ayuda forastera que la fortifique, y dé mayor duracion á la pasta de los colores. Una y otra ventaja se consigue con la adustion, depurando la cera de la parte mas crasa, oleosa y floxa, que es la mas aparatada para detener el polvo y alterar los colores.

Plinio llama igualmente encausticos á sus tres métodos; y describiéndolos con su acostumbrada concision, no hace mencion alguna del fuego, ni de encausto en la descripcion particular de los dos primeros métodos, y solo en la descripcion del tercero nombra el fuego expresamente. Sin embargo esta accion no es el encausto característico del tercer método, ni es encaustica de modo alguno, sino resolucion de uno de los ingredientes. Es una preparacion de la sola cera, y no adustion de la pintura: pues quando la cera se resuelve al fuego, falta todavía mucho para que haya pintura que se pueda quemar. La resolucion preparatoria de la cera con el fuego no puede caracterizar de método encaustico al tercero del pincel; pues con la misma razon nuestra pintura al oleo, la miniatura, el fresco, el temple y las demas po-

drian llamarse encausticas, porque en todas ellas entra el fuego previamente para preparar de un modo ó de otro alguno, ó algunos de los respectivos ingredientes. Todos ó casi todos los colores artificiales se hacen mediante una potentísima accion del fuego. Para hacer las colas se cuecen las pieles ó carnes; y para desleirlas se necesita de otra nueva coccion ántes de servirse de ellas al temple: varios aceytes que entran en la pintura al oleo se extraen á fuerza de fuego, y lo mismo sucede con los barnices para componerlos y usar de ellos. Con que una funcion puramente preparatoria como la resolucion de las ceras, tan anterior no sólo á la pintura, sino á la comixtion de los colores, no basta para denominar encaustico el tercer método. Requiere otra accion combustiva en el tiempo de la accion pictórica, que le caracterice y distinga en especie, no solo de nuestros frios métodos modernos, sino aun de los otros dos encausticos antiguos.

Creo poder arriesgar una conjetura, que á juicio de los doctos no esté destituida enteramente de fundamento, acerca de otro fin que pudieran haberse propuesto los Griegos en esta diligencia, ademas de los sobredichos.

Tengo por cierto, como queda probado, que quisiéron hacer un xabon de cera, para poder pintar con ella preparada de aquel modo; pero sospecho tambien que quisiesen, que sus pinturas despues de concluidas, constasen de ceras sólidas como ántes de su resolucion, y reco-

brasen su primer estado natural despojándolas con la adustion de toda propiedad xabonácea, librando así las pinturas del peligro de borrarse con el agua, y de padecer con la humedad. En suma quisiéron servirse de la cera resuelta, quando era necesaria su resolucion, para pintar con facilidad; y destruir la misma resolucion, quando ya no servia, y podia perjudicar á las obras. La cera colorida puesta en las pinturas pierde secándose, y con las repetidas adustiones hechas con la freqüencia que se dirá en el capítulo siguiente, todas las calidades xabonáceas, y queda en su antiguo estado de resistir á la humedad y al agua; lo que no sucede quando no se hace el encausto [a].

CAPÍTULO XXX.

En que ocasiones, y quantas veces se debe dar el encausto á cada pintura.

Considerando atentamente el paso de Plinio *tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi* [1], se echa de ver que este método no era ciertamente ménos encaustico que los otros dos antecedentes: que la accion del fuego debia denominarle tal; y que esta denominacion no con-

a Si quisiese el Pintor restituir la cera xabonácea á su estado natural, basta derretirla de nuevo en un pucherillo con agua ó sin ella; si no bastase una coccion, se puede repetir segunda vez.

1 Plin. lib. 35. cap. 11.

vendria al método, si desde que se dió la primera pincelada de la imprimadura hasta el último punto, en que se le dá el último toque, no se le acercase ni una chispa, ni una pavesa de fuego. Todo fuego que se le dé despues viene tarde, para que se pueda decir: *Este quadro se ha pintado al encausto y con el fuego. Esta pintura se ha hecho con uno de los métodos encausto pingendi.* Ello es que absolutamente se ha de usar de fuego miéntras se pinta, y probablemente despues de concluida la pintura.

No huyo el cuerpo al reparo que me puso uno como grave; pero lo es solo en la apariencia. „Pintar con agua fria natural, mojar y limpiar en ella los pinceles; y pintar al mismo „tiempo caliente ó con fuego es pintura paradóxica, implicatoria y quimérica." No obstante esto, espero explicar la paradoxa, desenredar la implicacion, y desvanecer la espantosa quimera.

A pocos minutos de cubierto con el color un gran espacio del quadro, se enxuga aun en el mayor húmedo del invierno; en verano apénas puesto sobre la tabla. Si se aplica el fuego, quando el color esté perfectamente enxuto, no hay dificultad. Si se acerca, aun quando tiene algo de humedad, no hace mas el fuego que expelerla dulcemente del quadro; y quando ya está perfectamente seca, obra el fuego en la mayor union de la superficie superior con la inferior inmediata, macizando y llenando algunos huecos ó poros que pudieran quedar entre una y otra superficie, y haciendo que la pincelada con-

tigua pase á ser por todas partes continua, haciendo de este modo un cuerpo unido perfectamente.

Se debe repetir muchas veces esta operacion miéntras se pinta un solo quadro: y así me parece que se debe entender el célebre paso de Plinio. Del casi continuo auxîlio del fuego se denominaron encausticos los dos primeros métodos: ni hay razon para creer que el tercer genero fuese ménos encaustico que los otros; ni aun se pudiera contar entre ellos, si no tuviese mas encausto que el derretir aquel barniz de cera que nuestro autor le apropia; y esto no miéntras se pinta, sino despues de concluida la pintura, ó pasados veinte años si se quiere. Luego el tercer genero necesitaba, para ser verdaderamente encaustico, de una accion combustiva contemporánea, ó interpolada con la accion pictórica, y que fuese notable, ó por lo activa, ó por lo continua, ó por lo repetida. No puede ser notable por lo activa, pues derretiria y destruiria lo pintado. No por lo continua, pues implicaria en la práctica una pintura hecha con agua fria y con fuego: luego es sin duda por lo repetida, interpolando las adustiones con las otras operaciones pictóricas.

Considero tambien que una sola combustion, despues de dada al quadro la última mano y el barniz, no puede ser tan eficaz que por sí sola llegue á unir con la mayor tenacidad la cera y colores de la imprimadura á la tabla, ni la primera mano de colores diversos, ó bosquejo á la imprimadura, y sucesivamente la superior á la

inferior. El fuego debe obrar con mayor fuerza en la última superficie ó mano de color que está mas somera, que en la imprimadura que está mas defendida de las otras cubiertas. Si el Pintor se empeñase en hacer que se resintiese la imprimacion despues de las repetidas cubiertas de color, siendo excesivo y desproporcionado el calor para la última superficie, se derretirian las ceras coloridas, y se echaria á perder toda la pintura.

Es la imprimacion en las pinturas lo mismo que los cimientos en los edificios. Para que los colores puestos sobre la tabla, distribuidos y degradados con diligencia y magisterio queden mas firmes, debe fortificarse la basa de la imprimacion con tierras y colores artefactos de cuerpo, y con una porcion de pasta de cera algo mas cargada de resina que la de los otros colores, aunque no tanto que llegue á igualar la cantidad de la cera, sino poco ménos. Para el mismo efecto se debe dar á la imprimacion un encausto mas fuerte que los otros que se darán, miéntras se va pintando el quadro, procurando igualar con algun cuchillo, ú otro instrumento la aspereza demasiada, ó prominencias que en ella hubiesen quedado. Por las mismas razones me parece que los antiguos debiéron haber dado otro encausto despues de bosquejada la pintura igualmente; y otro, y otros muchos, segun los diversos estados de ella, hasta que estuviese concluida: y en este caso, otro del modo que se dirá en el siguiente capítulo.

Soy de parecer que los tiempos mas á propósito y oportunos para dar el encausto á las obras sean antes de ponerse el Profesor á pintar por la mañana, y por la tarde quando vuelve á la tarea: habiendo tenido sobrado tiempo la pintura para secarse en las horas postmeridianas, y sobradísimo desde que se pone el sol hasta que sale. Estos no quitan otros encaustos en el acto mismo en que se pinta, pues no hay inconveniente en hacerlos, aun quando está húmedo el color.

CAPÍTULO XXXI.

Instrucciones prácticas de la pintura encaustica del pincel, que resultan de las observaciones antecedentes.

Cera púnica.

Es la cera púnica en la pintura encaustica del pincel lo que son los varios aceytes en la moderna pintura al oleo, y lo que las colas y gomas en el temple y en la miniatura. Esta cera púnica no es mas el dia de hoy que la cera blanca que se vende en las cererías. Para gastar con ella los colores, se requiere que la dicha cera esté resuelta y reducida á la blandura de un unguento. A esta se unirá una tercera parte de goma resinosa, como se dirá en adelante.

Si la economía pidiese aprovecharse de la cera sucia, esta se blanquea echándola en un puchero

de agua bastante salada, y para esto será bien probarla. Es necesario cocer esta cera en dicha agua, y quando se echa en ella la cera se echará tambien un poquito de nitro. Quando haya cocido un poco se apartará del fuego dexándola enfriar. Despues de fria se rompe aquella costra de cera que queda sobre el agua, y con un cuchillo, ú otro instrumento equivalente se raen todas las inmundicias que se hallan pegadas á la parte inferior de ella.

El agua salada ó salmuera, ó agua marina artificial, útil tanto para limpiar la cera sucia, que ántes ha sido blanca, como la amarilla, que jamas lo ha sido, se hace, echando una porcion de sal en otras quatro de agua iguales en el vulto á la de la sal: porque, segun Plinio, si se echa mas de una quinta parte de sal dentro del agua no se deshace. [1].

Si el Profesor quisiese por sí mismo hacer desde luego la cera púnica, que no es mas que poner blanca la amarilla, puede ver el capítulo XXII, en que se hallarán las explicaciones de Dioscorides y de Plinio.

1 Verum et hoc cura providit, inventa ratione, qua sibi quisque aquam maris faceret. Illud in ea ratione mirum, si plus quam sextarius salis in quatuor aquæ sextarios mergatur, vinci aquam, salemque non liquari. Cætero sextarius salis cum quatuor aquæ sextariis, salsissimi maris, vim, et naturam implet. Lib. 31. cap. 6. §. 34.

Pasta de cera xabonácea.

Blanqueada la cera del modo dicho se hace la pasta con que se unen los colores en el acto en que se muelen. Se echan en un puchero nuevo y vidriado por dentro iguales porciones, segun el vulto de agua y de ceniza comun pasada por un cedazo, y esta se tiene al fuego hasta que haya hervido un buen rato. Despues se cuela esta agua por un lienzo solo en otro recipiente para separar toda ó la mayor parte de la ceniza. Luego se vuelve á colar por otro lienzo cubierto de un pliego de papel de estraza, para que pasando filtrada quede mas limpia, y se vuelve á poner á la lumbre. Despues en otro pucherillo nuevo, y tambien vidriado por dentro, se echará una onza de goma resinosa de aquellas que se han dado por útiles para la pintura cérea, como la almáciga, la sandáraca, la sarcocola, el incienso, la trementina, ó qualquiera otra que sea á propósito. Antes de echar á derretir dicha goma resinosa será bien molerla para que se derrita mejor y mas presto. La trementina, siendo líquida, se puede echar á desleir al mismo tiempo que la cera, pero no las otras gomas sólidas que se deben derretir ántes de echar la cera encima. Quando la goma esté casi totalmente derretida se echan sobre ella dos onzas de cera púnica, y miéntras se derriten estos dos ingredientes al fuego, se menearán continuamente con un palito para que se una me-

jor la onza de resina con las dos de cera.

Derretidas y unidas la goma y cera se echará en dicho pucherillo aquella porcion de agua (que ha de estar cociendo, ó poco ménos) de ceniza ó lexía, que á la vista se juzgue suficiente para que la pasta quede mas ó ménos espesa á gusto del Artífice, é inmediatamente se acudirá á mover aquella composicion con un palito. Es necesario estar con atencion para apartarla del fuego quando se observa que quiere salirse del pucherillo: porque quando hierve, rebosa fácilmente, con peligro de perderse una buena porcion de dicha pasta xabonácea, y el Profesor se pudiera quemar los dedos por quitarla del fuego quando ha empezado á salirse. Despues de uno ó dos hervores se dexa enfriar el pucherillo, y luego se hallará la pasta mantecosa, y dócil como un unguento. Para preservarla del moho, é impedir que evapore el húmedo, que la mantienen resuelta, basta tener cubierta siempre la superficie con un poco de agua comun.

Uso de la pasta de cera, y resina unida ya con los colores.

Los colores se molerán sobre la piedra llana, ó en un mortero de piedra dura, como hacian los antiguos Griegos y Romanos, ya que se puede hacer con facilidad supuesta la blandura de la pasta saponácea. Se muelen echándoles contemporáneamente tanta cantidad de cera que baste, y de suerte que la blancura de la pasta no

amortigue, ni altere notablemente cada color, mezclando entónces un poco de agua natural, por ser esta el líquido necesario para el manejo de las ceras coloridas, y advirtiendo que para colorir las ceras se requiere en los colores una desigualdad proporcional de dosis; porque los diafanos necesitan ménos que todos los artificiales de algun cuerpo mas, y mucho mas que todos las tierras. En esto la regla mas segura es la vista.

Los colores se tendrán separados en tazas pequeñas de barro vidriado, y siempre sueltos, sin dexarlos secar, advirtiendo que se les debe echar todas las tardes, quando se dexa de pintar, un poco de agua quanta se eche de ver que necesita cada uno de ellos, y removerlos entónces, y quando se vuelve á la tarea con un palito, que para este fin tendrá cada vaso ó taza, con la mira de conservarlos siempre sueltos.

Superficies é imprimacion.

Todas las superficies, que son á propósito para la pintura al oleo, lo son del mismo modo para la de las ceras coloridas. Maderas, lienzos, marfil, hueso, nácar, mármoles y metales, ademas de las paredes preparadas, segun Vitruvio.

Las maderas mejores para esta pintura son generalmente las que por todas partes son igualmente porosas, duras, y que no tienen venas ó vetas. Las mejores que he hallado son el garrobo, el nogal y el cedro: son muy buenas la

del peral y la del castaño. La del lariz hembra es muy recomendada de Plinio, pero no se halla en todas partes.

Se hará la imprimacion sobre una superficie igual, llana y lisa; pero no bruñida, para que hallando la imprimadura abiertos los poros de la tabla, se interne mas fácilmente en ella con el ayuda del fuego.

Debe la imprimadura quedar igual por todas partes; pero no tan lisa para que asienten mejor sobre ella los colores que se pongan despues. Debe ser gruesa, y el color se ha de mezclar con una pasta xabonácea algo mas cargada de almáciga, ó de la goma que se gasta en los demas colores, y en cantidad poco ménos que igual á la de la cera.

El mejor color para la imprimadura es á mi juicio el blanco, sea mezclado de tierra blanca y albayalde, ó el albayalde puro.

Quando esté enxuta la imprimadura se hará en ella la primera adustion ó encausto con igualdad por todas partes, del modo que se verá en el artículo Encaustico, para que el compuesto se insinue mejor en la tabla.

Dibuxo.

Aunque la imprimacion de la cera colorida parece no tan á propósito para dibuxar sobre ella con el lapiz; todos los Profesores lo executan sin particular dificultad. Es cierto que los antiguos no hiciéron sus dibuxos con aquella

piedra, y parece mas natural que se hiciesen los contornos sobre aquella preparacion con algun hierro ú otro instrumento puntiagudo de qualquier metal ú otra materia dura, no siendo tampoco improbable que muchas veces se dibuxase con el pincel mismo. Esto supuesto se irán señalando los contornos con algun instrumento puntiagudo y cómodo, que haga las veces del estilo de hierro ó de bronce.

Colorido.

Las operaciones del colorido son las mismas que en el método del temple, con la diferencia de que admite mayor exâctitud y menudencia. En grande es necesario pintar siempre empastando, y se requiere mucha masa de color por todas partes para que salga mas hermosa la pintura.

Tendrá el Pintor cerca de sí un vaso de agua clara para mojar el pincel, y desleir los colores que se han espesado en los vasitos, ó que se han desecado sobre la paleta. La que yo uso no es de madera, porque la continua humedad la pudiera torcer, sino de laton bien estañado por la parte donde manejo y mezclo los colores. Aunque ni Griegos, ni Latinos conociéron este mueble; en atencion á lo cómodo de su uso no merece ser descartado miéntras no se halle entre los de los antiguos otro de mayor utilidad ó equivalente.

Encausto.

Se dará la adustion ó encausto á la imprimadura quando esté bien enxuta, y de la misma suerte las otras veces que se debe repetir, lo que se hará del modo siguiente. Se ponen ascuas de carbon fuerte, y bien encendido en el vaso cauterio, que será una sartencilla de hierro ó otra materia equivalente, y con mango de madera. Se arrima este fuego al quadro imprimado, que debe estar perpendicular sobre el caballete. Nunca se debe tener quieto el braserillo: debe estar en continuo movimiento de un lado al otro del quadro, y baxando sucesivamente, segun se vaya resintiendo el color, y nada mas; porque si el encausto fuese demasiado activo podria derretir la cera de suerte que gotease, y se echase á perder la imprimacion. Dado este primer encausto se puede dibuxar, como se ha dicho arriba.

Del mismo modo se debe hacer la adustion en las otras ocasiones, pero con la advertencia de que el fuego no sea tan activo como se requiere para el primer encausto: porque habiendo mas cera y ménos goma resinosa en las otras cubiertas se derretiria con mayor facilidad la composicion de los colores.

No se puede fixar el número de las adustiones en un quadro. Sin embargo, me parece que despues de haber dado una á la imprimadura, se repitiese otras tantas veces, quantos son los

grados de adelantamiento sensible en la obra: por exemplo. Despues de bosquejado igualmente: despues que las figuras y otros objetos empiezan á tomar algun carácter: despues que se observa igualmente por toda la pintura el carácter de cada objeto, v. gr. la fisonomía, la especie del árbol, la especie subalterna del tal animal: últimamente, despues de haberle dado la última mano y los últimos toques. Con todo eso me parecen pocas estas cinco adustiones; y yo tendria por mas seguro darsela por lo ménos una vez cada dia, ó quantas se han dicho en el capítulo antecedente, vista la utilidad de su repeticion para la firmeza de las ceras y utilidad de los colores.

Pudiéndose tener en la mano los quadritos pequeños, se les puede dar el fuego todos los dias ántes de ponerse el Pintor á trabajar, acercándolos al de la chimenea.

Despues de la última adustion, y quando el quadro está ya frio, queriendo darle algun lustre, se puede ir refregando cada espacio de color en particular con un velo de cedazo, ó con un pañizuelo blanco, pero con gran tiento.

CAPÍTULO ÚLTIMO

Modo de perpetuar con ventajas las obras mejores de pintura existentes, y de propagar el tercer método de los encausticos.

Un Eclesiástico de alta esfera, Romano, dueño de una coleccion muy preciosa de pinturas, y de otros muchos monumentos de los mejores siglos de Roma, me dixo un dia, despues de haber leido mi manuscrito: „Vm. tiene razon „en quanto dice de la perversion de las obras „al oleo. ¿Pero qué haremos de nuestras gale„rías?" Este Caballero se hizo cargo muy desde luego de la dificultad, y con ingenuidad muy propia de sus nobles principios la confesó. Un comerciante de Pinturas, tambien Romano, verdaderamente docto, aficionado adelantadísimo en la práctica del arte, y de un carácter honradísimo ha conocido el mismo inconveniente, y estoy persuadido á que no le niegue. Otros ménos delicados serán mas renitentes en confesarle, aunque finalmente quizás muchos de estos mismos sigan á los primeros despues de haber leido el presente capítulo.

Gran pena debe causar naturalmente á los propietarios de unas alhajas tan costosas, el ver que de dia en dia van perdiendo su valor; y no menor disgusto á los que no pueden sacar de ellas la dulce y útil instruccion que habian

conseguido los que las conociéron en su primera infancia. ¿Pero cómo se ha de remediar? Naciéron enfermas de mal incurable: se ha alterado el colorido, la encarnacion lozana se ha vuelto hictérica, los paños azules se han puesto verdes, las sombras se han aumentado, y se han extendido los obscuros. No hay remedio que radicalmente las cure del mortal achaque, entre quantas unturas se les hacen para limpiarlas; ántes bien estas, aunque por el pronto hagan algun buen efecto, es tan efímero y perjudicial, que suele acelerar mas su total perdicion. Remedio hay para todo, sino para la muerte. Remedio hay para los quadros que han padecido, aunque no para restituir su primer color á los totalmente obscuros; pues estos se deben tener por muertos.

Segun las quejas que oigo continuamente en Roma, y las noticias que tengo de otras naciones, es escasísimo el número de Pintores de primer órden. No sucede lo mismo con los copistas, pues de estos hay muchos, y de mucho mérito. Aquellos pocos, y estos pueden reparar las pérdidas que padecen los poderosos en sus quadros, haciendo copias exâctas al encausto de aquellos que conservan aun perceptibles los contornos, esmerándose en imitar el colorido, no como le tienen delante de los ojos, sino como imaginan que se hallaban quando los acabáron sus autores. Esto se puede hacer facilísimamente; pues lo hacen cada dia los prácticos quando copian el colorido, no lo descolorido del

quadro añejo que tienen delante. Copian el quadro como quando estaba fresco. Este es el modo de renovar y perpetuar con notabilísimas ventajas las preciosidades que el tiempo y el aceyte habian trocado en cosas *tan diferentes de las que ántes eran*, y amenazaban su vecina y entera destruccion. Este es el objeto de este tratado; y con esta práctica lograria notables incrementos el arte, pues naturalmente procurarian los personages y sugetos acaudalados hacer copiar las obras magistrales de los grandes hombres con preferencia á las pinturas medianas; y los Profesores adquiririan nuevas luces con aquellos exemplares excelentes, y el hábito de imitarlos, ademas de multiplicarse las comisiones, y aumentarse la ganancia de los Profesores.

Pero ¡qué enormes dificultades se presentan á primera vista! 1ª El gasto para limpiar los quadros, descubrir el dibuxo enteramente borrado, y el color que tanto ha padecido. 2ª El gasto en la pintura nueva, ó copia de la pintura obscurecida. Para ahuyentar esta larva basta considerar. Lo primero: que para limpiar un quadro obscurecido, de modo que se pueda copiar, se necesita poquísimo, pues se logra con qualquier barniz usual. Lo segundo: que no se gasta en hacer un original, sino una simple copia que se paga como tal con una cantidad corta, y por lo regular menor que la que se emplea proporcionalmente en hacer abrir una lámina razonable, y nada mas. Lo tercero: que siendo rarísimos los restauradores de quadros que no

los echan á perder, hacen pagar bien cara su habilidad ó secreto: con la circunstancia de que aun está en opiniones, si las composturas de los poquísimos que hay justamente acreditados en tales maniobras, aprovechen ó perjudiquen á las pinturas, que por el pronto quedan mas limpias y visibles. No entro por ahora á decidir sobre este punto que será materia, queriendo Dios, de otro breve tratado. Solo digo que la renovacion periódica del barniz, quitando el viejo, y substituyendo otro nuevo, como aconsejan algunos, no puede ménos de ser perniciosísima al cabo de pocas repeticiones, aun quando los secretistas lleguen á hacer las primeras con toda felicidad. Ademas de que el barniz, haciendo las veces de un vidrio, preservará el quadro de las inmundicias extrañas como polvo, moscas, agua y salpicaduras, pero no de la corrupcion que es tan connatural á los aceytes. Aun dado el caso de que se hallen fácilmente en todos tiempos y lugares hábiles restauradores, que puedan aclarar las sombras que se han aumentado, y hacer retirar á sus antiguos límites los obscuros que se han dilatado, será esta periódica restauracion un censo perpetuo contrario á la economía que se desea. Lo quarto: la mayor firmeza y hermosura del colorido, prerogativas innegables de la pintura cérea, ademas de otras grandes ventajas igualmente notorias, merecerian de los Mecenas, no solo el gasto moderado de hacer limpiar una vez sola estos quadros negros ó muy alterados, y el de hacer una copia, sino tambien otros es-

fuerzos considerables: pues de otra manera perecerán las obras mas insignes que nos quedan al oleo, y los mejores exemplares de los Artífices mas célebres, con cuya imitacion ayudada del mejor método se podrian formar otros de mérito igual ó superior.

Cada una de las Academias pudiera deputar ó un Literato, ó un Profesor de luces en la literatura, que hecho cargo del espíritu de las *Pruebas* y del de estos Comentarios, exâminase si las obras encausticas se han hecho, segun los principios que se han establecido, y prácticas que les dictare sus doctas observaciones, y que vigilase sobre la mas exâcta observancia de ellas; y en caso de descubrir algun fraude en su execucion, convendria hacer notoria su infidelidad é impostura, escarmentándola de algun modo para que n die quedase engañado en adelante, y no se desacreditase el método por semejantes trampas, quando mas se procura acreditarle para restablecerle.

¡Poderosos Protectores de esta nobilísima arte, que justamente enamorados de sus gracias mirais con dolor la perversion de aquellas obras, que tantos caudales costáron á vuestros ilustres abuelos! En vuestras manos está el renovarlas consiguiendo por de contado un colorido mas gracioso y brillante que el de los originales, sin ofensa de su armonia; y al mismo tiempo la seguridad de que los nietos de vuestros biznietos los gozarán con el mismo espíritu y frescor del colorido, que vosotros mismos que

los veis recien salidos del estudio del hábil Profesor. „Vuestra proteccion (proseguiré con las „eloqüentísimas palabras de nuestro autor) es „la única que puede ocasionar estas utilidades „del arte, multiplicándonos los cultivadores del „encausto: vosotros con toda justicia haceis un „timbre de ser Protectores de las Bellas Artes. „La hermana legítima de las otras artes, que „protegeis, es la pintura con el fuego y con la „cera: esta nació y se crió en la Grecia entre „otras como ella: esta otra moderna del aceyte, „que ahora ocupa el primer lugar entre las Be„llas Artes de la Europa, es ilegítima, y no pue„de sacar á plaza la nobleza de las otras gene„rosas hermanas. La pintura al oleo en las Asam„bleas de las Bellas Artes (vosotros la habeis „visto) se nos presenta entre ellas como muger „de fama muy dudosa, aunque respetada por el „séquito numeroso de sus adoradores; pero con „todo eso se hace muy despreciable. Quantas „veces se ve obligada á retirarse quanto ántes „de los mas brillantes teatros, y á dexar la ama„bilísima compañía de las otras, de quienes quie„re pasar por hermana, no pudiendo, por ha„bérsele desvanecido el fuego de sus purpúreas „mexillas, ni disimular por mas tiempo el ama„rillo feísimo y natural de sus carnes, ni ocul„tar las negras manchas, que trepando por lo „blanco de su cuello, llegan á ultrajar la parte „mas hermosa del rostro, ni esconder las lla„gas internas, que de mil maneras se dexan ver „sobre las mas finas vestiduras, que la suelen

„adornar en las principales concurrencias. Esta „es aquella muger, que con las lisonjas de su „juventud burló sus mas nobles artes. Los Ra„faeles, los Tizianos, si viviesen hoy dia, se „avergonzarian de haberla acariciado tiernamen„te. Ahora su edad ya avanzada nos ha des„cubierto sus engaños y lo perjudicial de sus „hechizos. Si amais, nobilísimos Señores, las „otras Bellas Artes, si os precias de protegerlas, „si deseais la verdadera gloria, que por esta „parte podeis conseguir, echad del honorífico „puesto, que esta lisonjera y mentida hermosu„ra tiene usurpado mas de tres siglos hace en „las Asambleas de las Bellas Artes, y colocad „en su lugar á la sencilla, á la graciosa, y á „la verdadera hermana de las otras, que es la „Griega pintura [1]."

Literatos, aficionados é inteligentes del mérito de las obras, que tan agradablemente os sorprehenden, persuadid á los poderosos qual sea el verdadero interes, qual la verdadera hermosura de sus quadros, y el verdadero adorno de sus magníficas habitaciones. Hacedles advertir las verdaderas ventajas de este simplicísimo, inocentísimo y graciosísimo método, si por sí mismos no las hubiesen observado. No se puede prescindir de la mayor hermosura del colorido, pues esta se viene á los ojos por sí misma. Comunicad con paciencia y amor á los Profesores todas las prácticas mas conformes á la pintura Griega, segun

1 Pag. 397.

las luces que han adquirido vuestros desvelos en la atenta lectura de los escritores mas clásicos de Atenas y de la antigua Roma. Hacedles conocer las materias, los instrumentos y las maniobras legítimas del encausto, distinguiendo y desacreditando las intrusas. De este modo os hareis mas beneméritos del arte, y acreedores al título de protectores insignes del mérito y gloria de los Artífices.

Profesores Españoles que gozais el generoso patrocinio de un Monarca amante, inteligente, y cuyas tareas ennobleciéron en sus tiernos años vuestra facultad, mucho mas que los Magistrados de Sicion, Atenas, y Corinto con sus leyes: yo os presento esta misma arte en otro aspecto de mayor gracia y duracion. No deben temer vuestras insignes obras las injurias de las edades: conservará vuestro mérito patente por siglos y siglos sin las tinieblas, que lastimosamente cubren las pinturas mas admirables del 1500, y lograrán vuestros nombres una fama harto mas dilatada que los de los Rafaeles, Tizianos y Corregios, habiendo tocado á estos una época, en que sus portentosos artefactos apénas nacidos empezáron á dexarse ver mustios, siguiéron marchitos, y últimamente vemos confusos los objetos sin poder descubrir en muchas partes el exâctísimo dibuxo de los contornos. Teneis en las Academias de España, dignas de la envidia de las demas de Europa por su particular organizacion, la facilidad apreciabilísima de oir y consultar á los literatos, que en la parte

científica las dirigen. Criados vosotros con generosas máximas, sensibles por la educacion á los estímulos del honor, y adornados con la cultura de la sana razon, ¿qué progresos no debe esperar el mundo en la carrera de la encaustica pintura con disposiciones tan ventajosas, que no os pueden disputar los Profesores extrangeros? De todas estas carecian los Esclavos y Libertos de Roma quando se hiciéron dueños de los pinceles; y de este vilipendio ¿qué se podia esperar sino el trastorno y perversion total en las ideas, eleccion de objetos y de métodos? Los de Apolodoro, Zeusis, Aristides y Apeles esperan de vuestros notorios talentos y constancia su entera renovacion, esplendor y apología.

Estas prerogativas han producido notables y evidentes adelantamientos en todos los pensionados Españoles, que en el espacio de diez y nueve años he conocido en Roma, sin exceptuar uno. Creo que puedo presumir lo mismo de todos los que freqüentan las Academias de todo el Reyno, pues generalmente militan las mismas razones. Por ellas, y con la diestrísima práctica del pincel podreis encontrar los modos mas fáciles y ventajosos á la execucion. La moderacion, que os caracteriza hija legítima de vuestros no vulgares conocimientos os contendrá dentro de vuestra esfera, y obrareis atenidos en punto de ingredientes, dosis y operaciones substanciales á las reglas que os prescriban los Literatos. A vosotros principalmente está reservado acreditar con vuestras obras magistrales el mé-

todo de la Grecia, y verificar su gran perfeccion, y las aserciones de los escritores antiguos, que parecen exâgeradas á las personas de escasas luces. Os colmarán de satisfaccion los justos elogios, y universal aprobacion merecida por vuestra diligencia y constancia: y el nuevo método que practicais dará nuevo realce á los agradables encantos de vuestras apreciables producciones, y mayor gloria á vuestros talentos y aplicacion anteriormente acreditadas.

INDICE.

PRÓLOGO. Pag. v
CAPÍTULO I. *Idea general de la Pintura, y algunas de sus prerogativas.* 1
CAP. II. *De otras utilidades mayores de la pintura.* 8
CAP. III. *Los defectos del aceyte en la pintura prueban la necesidad de restablecer los métodos de los Griegos y Romanos antiguos del mejor tiempo.* 18
CAP. IV. *Que provechos traiga á los quadros el rancio del aceyte; y del valor de las pinturas obscurecidas por la vejez.* 29
CAP. V. *El uso del aceyte en la pintura fué igualmente desconocido á los Griegos que á los Romanos del mejor tiempo.* 42
CAP. VI. *Idea del primer genero de pintura encaustica con las ceras coloridas; y del segundo con el buril ó punzon sobre el marfil.* 48
CAP. VII. *Idea general del tercer genero encaustico, y de sus ventajas.* 59
CAP. VIII. *Interpretaciones del célebre lugar de Plinio* Encausto pingendi &c. 64
CAP. IX. *Del método de Ludio Romano.* 73
CAP. X. *Método que propone el autor de las Pruebas para la pintura en las tablas, y para la de las paredes.* 81
CAP. XI. *Observaciones sobre los métodos antecedentes.* 88

CAP. XII. *Instrumentos y materias de la pintura encáustica del pincel.* 94
CAP. XIII. *Numero y especies de los colores para el encausto del pincel.* 101
CAP. XIV. *De las gomas pegajosas ó elásticas.* 105
CAP. XV. *De las gomas resinosas en general.* 109
CAP. XVI. *De las gomas resinosas en particular.* 112
CAP. XVII. *Del agua de cera y goma que propone el autor de las Pruebas.* 124
CAP. XVIII. *Líquido para moler, unir, desleir y conservar los colores quando se pinta al encausto del pincel.* 128
CAP. XIX. *Superficies ó materias sobre que se puede pintar al encausto.* 131
CAP. XX. *Imprimacion.* 135
CAP. XXI. *Del nitro como ingrediente relativo a la pintura encáustica.* 139
CAP. XXII. *Que cosa sea la cera pánica de Plinio.* 151
CAP. XXIII. *Dosis de cera y goma.* 164
CAP. XXIV. *Exámen de la IX proposicion del autor de las Pruebas.* 172
CAP. XXV. *Que cosa sea la resolucion de las ceras. Su necesidad para restablecer el tercer método encaustico, y su uso entre los antiguos Pintores.* 177
CAP. XXVI. *Experimentos, reflexiones y diligencias prévias al descubrimiento de la resolucion de las ceras.* 184

CAP. XXVII. *Noticias de mis descubrimientos acerca de la resolucion de las ceras.* 189
CAP. XXVIII. *Del barniz de cera.* 196
CAP. XXIX. *Si los antiguos Pintores Griegos y Romanos hacian la adustion ó encausto en el tercer método, y qué miras tuviesen en esta funcion.* 206
CAP. XXX. *En que ocasiones, y quantas veces se debe dar el encausto a cada pintura.* 210
CAP. XXXI. *Instrucciones prácticas de la pintura encáustica del pincel, que resultan de las observaciones antecedentes.* 214
CAP. ULTIMO. *Modo de perpetuar con ventajas las obras mejores de pintura existentes, y de propagar el tercer método de los encausticos.* 223